

MOARA
MOARA

REVISTA MOARA

Todos os direitos reservados para a Pós-Graduação em Letras da UFPA.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Editor

Marli Tereza Furtado

Normalização

Rejane Pimentel Coêlho Santos

Projeto gráfico e editoração eletrônica

Anderson José da Costa Coelho

Capa e fotografia

Anderson José da Costa Coelho

Patrocínio

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Pará

Catálogo

Biblioteca Setorial do Instituto de Letras e Comunicação, UFPA

MOARA. Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA. Belém:
Instituto de Letras e Comunicação/UFPA.

n. 1-30 1993-2008

n. 31 2009

Semestral 281 p.; 21cm.

1. Literatura-Periódicos. 2. Linguística-Periódicos. I. Universidade Federal do Pará. Instituto de Letras e Comunicação.

CDD 805
CDU 8(05)

ISSN 0104-0944

Todos os direitos desta edição reservados para o
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS DA UFPA

Campus Universitário do Guamá

Rua Augusto Corrêa, 1

CEP 66075-900 - Belém - Pará

Tel./Fax (91) 3201-7499

www3.ufpa.br/mletras

mletras@ufpa.br

2009

Impresso no Brasil
PEDE-SE PERMUTA
WE ASK EXCHANGE

MOARA
MOARA

Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras, UFPA

Editada por
Marli Tereza Furtado

ISSN 0104-0944



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor

Carlos Edilson de Almeida Maneschy

Vice-Reitor

Horácio Schneider

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós Graduação

Emmanuel Zagury Tourinho

INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO

Diretor

Luis Roberto Vieira de Jesus

Coordenador dos Cursos de Pós-Graduação em Letras

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Comissão Editorial

Fátima Cristina da Costa Pessoa, Germana Maria Araújo Sales, Rejane Coelho, Marília Ferreira, Marli Tereza Furtado (Pres.), Valéria Augusti.

Conselho Editorial

Abdelhak Razky (UFPA) Arnaldo Franco Júnior (UNESP São José do Rio Preto) Audemaro Taranto Goulart (PUC-MG) Benedito Nunes (UFPA) Carmen Rodrigues (UFPA) Célia Maria Macedo de Macedo (UFPA) Christiane Cunha de Oliveira (Museu Antropológico da UFG) Christophe Golder (UFPA) Denise Bértoli Braga (UNICAMP) Eunice Santos (UFPA) Fátima Cristina Pessoa (UFPA) Fernanda Coutinho (UFCE) Francisco Quaresma de Figueiredo (UFG) Germana Maria de Araujo Sales (UFPA) Gessiane Picanço Lobato (UFPA) Heloisa Collins (PUC-SP) Ingedore Vilaça Koch (UNICAMP) Joel Cardoso (UFPA) José Carlos Cunha (UFPA) José Guilherme Fernandes (UFPA) José Nivaldo de Farias (UFAL) Líduina Fernandes (UECE) Lília Chaves (UFPA) Luis Heleno Montoril del Castillo (UFPA) Mailce Fortkamp (UFSC) Márcia Cabral da Silva (UERJ) Maria Angélica Furtado da Cunha (UFRN) Maria Arisnete Câmara de Moraes (UFRN) Maria Elias Soares (UFC) Maria Eulália Sobral Toscano (UFPA) Maria Helena Abrahão (UNESP S. José do R. Preto) Marília Ferreira (UFPA) Marli Tereza Furtado (UFPA) Mileni Ribeiro Martins (UFPR) Mônica Veloso Borges (UFG) Mirian Hisae Zaegashi Zappone (Univ. Estadual de Maringá) Myriam Crestian Cunha (UFPA) Nelson Barros da Costa (UFC) Patrick Dahlet (Univ. Antilhas) Paul Rivencat (Univ. Toulouse Iê Mirail) Regina Célia Fernandes Cruz (UFPA) Reinildes Dias (UFMG) Rosinda Castro de Guerra Ramos (PUC-SP) Sandoval Nonato Gomes Santos (USP) Sidney Facundes (UFPA) Sílvio Holanda (UFPA) Simone Cristina Mendonça (UFPA) Socorro Pacífico Barbosa (UFPB) Terezinha Maria Sprenger (PUC-SP) Valéria Augusti (UFPA) Vanderci de Andrade Aguilera (Univ. Estadual de Londrina) Vera Menezes (UFMG) Walkyria Magno e Silva (UFPA) Wander Emediato (UFMG)

MOARA

ESTUDOS LITERÁRIOS

Sumário

n. 31, janeiro-junho 2009.

- 7 **Apresentação**
- 11 **Mercadorias e livro: entre fumo de rapé e aguardente, na Belém do século XIX**
Germana Araújo SALES (UFPA)
Izenete Garcia NOBRE (UFPA)
- 31 **Hermenêutica e experiência estética em *Corpo de Baile***
Sílvio Augusto de Oliveira HOLANDA (UFPA)
- 61 **Entre a ficção e a História: o Felipe Patroni de Haroldo Maranhão**
João Marcelo Vieira LIMA (UFPA)
- 79 **A literatura latino-americana e as alegorias nacionais de “Concierto Barroco”**
Maryllú de Oliveira CAIXETA (UFMG)
- 101 **Carta a uma senhorita em Paris: Experiências neofantásticas, ou inexplicáveis da realidade**
Wanderlan da Silva ALVES (UNESP/RIO PRETO)
- 127 **Existências infames e Nomes secretos (A partir de A Hermenêutica do sujeito, de Michel Foucault**
Júlia Vasconcelos STUDART (UFSC)
- 151 **Gênese do herói bandido na literatura sertaneja**
Ana Márcia Alves SIQUEIRA (UFTO)
- 177 **Vanguarda revolucionária e *indigenismo* desde o ponto de vista cosmopolita de César Vallejo**
Carla Damêane pereira de SOUZA (UFMG)
- 199 **O fantástico em “O jovem Goodman Brown”, de Nathaniel Hawthorne**
Adolfo José de Souza FROTA (UEG/Campos Belos)

- 223 **Cenas de leitura no cinema e na literatura: um estudo comparativo entre “Dom Casmurro” e “Dom”**
Marine Souto ALVES (UESC)
Cláudio do Carmo GONÇALVES (UESC)
- 241 **Vaga lembrança ou por uma releitura sentimental das *Memórias de João Miramar***
Daniela KERN (UFRGS)
- 261 **A crise de sentido e a globalização contra-hegemônica na literatura de língua portuguesa**
Giselle Rodrigues RIBEIRO (USP)

APRESENTAÇÃO

O número 31 da revista MOARA se apresenta configurando um leque abrangente de colaboradores e os doze artigos selecionados conformam um mapa do alcance da revista. Além do Pará, seu estado de origem, o Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Tocantins e Goiás se inscrevem com representantes de suas Universidades.

Os trabalhos percorrem campos e épocas distintas: da literatura brasileira espriam-se à latino-americana, tocam a norte-americana e chegam às de língua portuguesa produzidas em países africanos.

Da brasileira, dois estudos abrangem o século XIX: o de Ana Márcia Alves Siqueira, da Universidade Federal do Tocantins, e o de Germana Maria Araújo Sales, da Universidade Federal do Pará. Da primeira, o artigo “Gênese do herói bandido na literatura sertaneja” analisa o romance *O Cabeleira*, de Franklin Távora, sob a perspectiva do herói bandido e tece considerações sobre a presença, popular na região, de uma especial predileção por aventuras cavaleirescas de valentia e heroísmo. Da segunda, o texto “Mercadorias e livro: entre fumo de rapé e aguardente, na Belém do séc. XIX”, historia o comércio de livros e a mudança de cenário com a fixação de livreiros na Belém daquele século.

Ainda do XIX, mas voltado à literatura de língua inglesa, temos o texto de Adolfo José de Souza Frota, da Universidade Estadual de Goiás, de Campos Belos, “O fantástico em *O jovem Goodman Brown*, de Nathaniel Hawthorne” que analisa como se configura o fantástico no conto do escritor norte-americano e aponta ainda outra possível leitura para a obra, ampliando-lhe a possibilidade interpretativa.

Imbricando os séculos XIX e XX temos o artigo de Marine Souto Alves e Cláudio do Carmo Gonçalves, da Universidade Estadual de Santa Cruz, “Cenas de leitura no cinema e na literatura: um estudo comparativo entre *Dom Casmurro* e *Dom*” que, por meio

Apresentação

do romance machadiano, de 1899, e de sua adaptação para o cinema, de 2003, analisa as estratégias de sedução criadas pelo escritor/autor para estabelecer interatividade entre o narrador e o leitor, e como a representação do ato de ler se articula na literatura e no cinema.

Voltam-se para autores do século XX os demais textos. São revisitados os brasileiros Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Haroldo Maranhão nos estudos de Daniela Kern, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de Sílvio Augusto de Oliveira Holanda, da Universidade Federal do Pará e de João Marcelo Vieira Lima, mestre pela UFPA. Daniela Kern, em “Vaga lembrança ou por uma releitura das *Memórias de João Miramar*”, recupera a gênese e a fortuna crítica desse romance oswaldiano e analisa as ligações entre o romance e a biografia do autor, bem como características sentimentais e não irônicas da personagem principal, João Miramar. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda, no artigo “Hermenêutica e experiência estética em *Corpo de Baile*”, discute a recepção crítica de *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, à luz do conceito de experiência estética formulado por Jauss (1979). João Marcelo Vieira Lima analisa o romance *Cabelos no Coração*, publicado em 1990 por Haroldo Maranhão e verifica o entrecruzamento entre história e ficção no romance biográfico, no artigo “Entre a ficção e a história: o Felipe Patroni de Haroldo Maranhão”.

Centrando-se na contemporaneidade, Júlia Vasconcelos Studart, da Universidade Federal de Santa Catarina, enriquece as discussões com o trabalho “Existências infames e nomes secretos (a partir de *A hermenêutica do sujeito*, de Michel Foucault)”, que parte da obra de Foucault para armar possibilidades de leitura da narrativa de Evandro Affonso Ferreira e discutir o caráter da experiência contemporânea, como vida infame, como *devoir* e também como elemento questionador do lugar da literatura como problema, como experiência e como experiência textual.

Alargam os estudos para autores de outros países da América Latina os textos de Carla Damêane Pereira de Souza, da Universidade

Apresentação

Federal de Minas Gerais; de Wanderlan da Silva Alves, da Universidade Estadual Paulista, de São José do Rio Preto; de Maryllú de Oliveira Caixeta, da Universidade Federal de Uberlândia. Da primeira autora temos o estudo “Vanguarda revolucionária e indigenismo desde o ponto de vista cosmopolita de César Vallejo” em que intenta dinamizar a interpretação do tema *Indigenismo* em algumas obras de César Vallejo (1892-1938), enfatizando a estreita relação que o unia ao seu contemporâneo José Carlos Mariátegui (1894-1930), ao mesmo tempo em que aponta a proposta da revista *Amauta*, no Peru, como um movimento comprometido em unir as ideologias políticas e estéticas que eventualmente estão incorporadas na poética de Vallejo. Do professor da UNESP/ Rio Preto, o artigo “Carta a uma senhora em Paris: experiências neofantásticas, ou os inexplicáveis da realidade”, analisa o conto de Julio Cortázar, focalizando o trabalho de escrita que se realiza nessa narrativa, a partir da invasão da anormalidade no espaço e na vivência cotidiana do protagonista. Já a professora Maryllú Caixeta em “A literatura latino-americana e as alegorias nacionais de *Concierto Barroco*” nos contempla com discussões sobre a construção do que seria identidade *barroca* para a América Latina, em análise da narrativa de Alejo Carpentier.

Por fim, o texto de Gisele Ribeiro, da Universidade de São Paulo, “A crise de sentido e a globalização contra-hegemônica na literatura de língua portuguesa” pontua como a globalização contra-hegemônica já se apresenta idealizada na tessitura literária em língua portuguesa. Para tanto, considera as obras *Ensaio sobre a cegueira*, do português José Saramago, e *Mistida*, de Abdulai Sila, escritor da Guiné-Bissau.

Esperamos que os textos apresentados preencham as expectativas de nossos leitores por sua atualidade, acuidade crítica e propostas instigantes de discussão.

Professora Dr.^a Marli Tereza Furtado

MERCADORIAS E LIVRO: ENTRE FUMO DE RAPÉ E AGUARDENTE, NA BELÉM DO SÉCULO XIX

Germana Araújo SALES
Izenete Garcia NOBRE
(Universidade Federal do Pará)

RESUMO: Este trabalho objetiva apresentar aos leitores atuais um pouco da história do comércio de livros na Belém da segunda metade do século XIX, observando de que maneira os volumes eram comercializados, quais as principais obras divulgadas e como esse cenário se modificou e se ampliou até a fixação de livreiros na cidade.

PALAVRAS-CHAVE: mercado livreiro, romances, história da leitura.

RÉSUMÉ: Cet article aborde un peu l'histoire du commerce de livres à Belém à deuxième moitié du XIXe siècle, sa constitution, en mettant l'accent sur les problèmes de circulation de livres: quels volumes ont été commercialisés, quelles les principales œuvres diffusées. Il souligne encore l'importance de libraires comme passeurs culturels actifs qui souhaitaient contribuer à la circulation et/ou diffusion des idées dans la culture locale.

MOTS-CLÉS: marché du livre, romans, histoire de la lecture.

Na segunda metade do século XIX, a cidade de Belém, em decorrência da intensa imigração portuguesa, ocasionada pelo comércio e extração do látex, começava a intensificar seu mercado de livros, que até então possuía somente o discurso da carência em todas as atividades que envolvessem a cultura escrita. A ausência de locais específicos onde fosse possível comercializar material impresso induzia um julgamento de inferioridade, de isolamento da Província em relação às demais do Império do Brasil. Entretanto, alguns estudos sobre a História do livro e da leitura comprovam que, independentemente da localização das cidades, cada uma

possuía dinâmica particular acordando-se às suas transformações histórico-sociais, culturais e econômicas, como observa Laurence Hallwell¹ quando afirma que Belém apresentava a sétima maior população do Império, a prática de impressão funcionava desde 1821, importava livros diretamente de Portugal e o seu mercado livreiro aparecia representado em grandes catálogos como os de Garraux.

Nos anos finais da década de 1850, segundo dados oficiais contidos na fala do presidente da Província, Manoel de Frias e Vasconcelos, dirigida à Assembléia Legislativa provincial de 1859 e depois impressa pela tipografia de A.J.R. Guimarães, havia três lojas de livros, divididas em duas de propriedade portuguesa e uma de propriedade brasileira², o que não significa que existissem somente esses estabelecimentos para a divulgação do impresso e que este objeto fosse vendido somente nesses ambientes. Nove anos depois do pronunciamento de Manoel Frias, em 1868, o *Almanak administrativo, mercantil e industrial* classifica cinco mercados e lojas de livros em Belém, o que por si só, demonstra que, nesse meio, parecia haver relações políticas nem sempre esclarecidas.

A despeito de quaisquer relações sociais ou políticas, a listagem dos comerciantes de livros era outra além dos três referidos pelo presidente provincial. Os nomes listados nos almanaques não coincidiam com aqueles referidos por Frias, porém surpreendem em número, como podemos verificar nos dados a seguir divulgados no *Almanak administrativo, mercantil e industrial para o ano bissexto de 1868*:

¹ HALLWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*. Trad. de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiroz, Edusp, 1985, passim.

² Cf. fala dirigida a Assembléia Legislativa da Província do Pará, em 01 de outubro de 1859, pelo Presidente da Província Sr. Tenente-coronel Manoel de Frias e Vasconcelos, impresso na tipografia comercial de A. J.R. Guimarães.

³ *Almanak administrativo, mercantil e industrial para o ano bissexto de 1868*. p. 233.

Mercadores e lojas de livros

Antonio José Rabello Guimarães, r. Formosa.

Carlos Seidl & C.³, r. dos Mercadores.

Levindo Antonio Ribeiro, tr. do Pelourinho.

Joaquim Ferreira da Silva & C.³, tr. da Companhia.

José Maria da Silva, calçada do Collegio.³

Como um jogo de quebra-cabeças, as referências se desencontram e se somam, pois a relação de mercados e lojas de livros citados nos almanaques não se afina com os anúncios em folhas periódicas daquela época, que revelam a presença de livros e periódicos em mais de três lugares, como o Armazém de Francisco Henriques de Mattos; Armazém de J. J Dias da Costa; Armazém de João A. Correa & C.³; Armazém da Rua dos Innocentes n. 50; Armazém de Magalhães & Freitas; Casa de Bentes e Alirio; Casa de Santos & Irmãos; Casa da Rua Santo Antonio casa n. 43; Casa de Magalhães & Almeida; Livraria Commercial, de Antonio José Rabello Guimarães; Livraria de José Maria Amaral; Livraria de Carlos Seidl & C.³; Livraria Novo Progresso, de Joaquim Ferreira da Silva; Loja de Godinho Tavares & C.³; Loja de João Baptista da Costa Carneiro; Loja de Julio Lopes da Cunha; Loja de Bernardo Freire d'Oliveira & C.³; Loja de Azevedo; Loja de Manoel Gomes de Amorim; Loja de José Maria da Silva; Loja de Francisco Antonio de Moraes; Oficina de encadernação e Papelaria Nacional, de Levindo Antonio Ribeiro; Oficina de encadernação de Francisco da Costa Junior; Boa fé, de Sobral Fiel & C.³.⁴ Alguns desses lugares se especializaram na promoção de livros e outros vendiam um pouco de tudo, anunciando periódicos ou livros vendidos em capítulos.

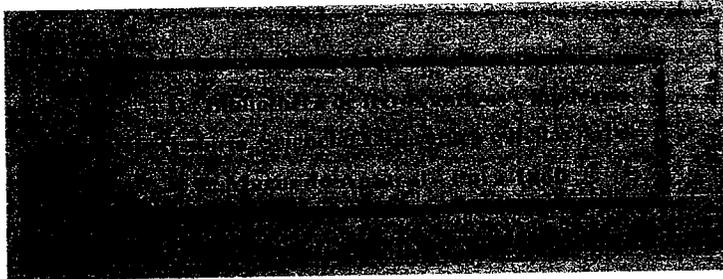
⁴ Maiores informações sobre esses livreiros conferir NOBRE, Izenete Garcia. *Leituras a vapor: A cultura letrada na Belém oitocentista*. 2009 XXI (Dissertação) Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará: Belém, 2009.

⁵ Segundo José de Alencar, no livro *Ao Correr da Pena* diz: "Não houve remédio senão lembrar-lhe os desvios em que muitas vezes caem certas penas que escrevem sobre coisas de que não têm perfeito conhecimento. Assim há nesta corte um

A título de exemplo, nos referimos à loja de José Maria do Amaral⁵, que etiquetava os livros de seu estoque desde 1860, demonstrando certo investimento nesse ramo do comércio, embora exercesse outras atividades como proprietário de lojas de fazendas e representante de máquinas de costura, além de ser membro do Gabinete Português de Leitura do Pará:

Figura 1

Etiqueta da biblioteca de José Maria do Amaral retirada do livro *A etiqueta de Livros no Brasil: subsídios para uma história das livrarias brasileiras*



Na etiqueta que vinha colada na folha de rosto dos livros de sua biblioteca, Amaral afirmava ter livros de História, Ciência, Literatura e Belas artes que a escrita propiciou armazenar. E, apesar dessa etiqueta e do almanaque administrativo fazerem referência sobre a atuação de Amaral nesse mercado, não há nenhum anúncio sobre a sua livraria nos almanaques, tampouco nas folhas de notícia do período. O fato é que José Maria do Amaral foi apenas um dentre os demais, pois quase todos se dedicavam a vários investimentos e, por isso, não eram classificados como livreiros pelos órgãos competentes.

Observando os dados relatados até aqui, considera-se que Belém, assim como outros centros urbanos, possuía diversos lugares por onde circulava o livro, além das livrarias denominadas como

periódico, de que nem sei o nome que se julgou habilitado a dirigir uma insinuação pérfida a um dos nossos mais distintos diplomatas, o Sr. Dr. José Maria do Amaral”.

tal. E aqui acontecia o que observa Ubiratan Machado: “no século XIX, para preservar o seu negócio, os livreiros eram obrigados a trabalhar com os mais diversos produtos: artigos de papelaria, chá, fumo, louça”.⁶

A citação de Machado explica o meio diverso por onde circulava a cultura letrada, fato que não se modificaria anos depois, como exemplifica a imagem de uma loja, já no início do século XX, na qual funcionava, além de uma tipografia, uma oficina de encadernação, uma livraria e uma loja que vendia objetos diversos como estátuas, luvas, chapéus etc:

Figura 2

Interior da Papelaria Silva, de Alfredo Silva & C^ª.



Fonte: publicado no Álbum de Belém do Pará de 1902

Ou seja, entre fumo de rapé e uma dose de aguardente, o leitor que quisesse poderia adquirir, também, livros de utilidade como a *Nova lei da guarda nacional*, *Índice da Legislação*; *Guia de jardineiro, horticultor e lavrador*, *Estudos sobre o crédito rural e hypothecario*, por Lacerda

⁶MACHADO, Ubiratan, op. Cit, p. 13.

Werneck ou, o que ainda era melhor, romances de ampla circulação nacional, como *O Piolho Viajante*⁷; *A Vingança*, de Camilo Castelo Branco; *A Moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo ou *As aventuras de Telemaco*⁸. Os livros eram vendidos ao lado do rapé e de material variado para utilidade imediata, como tinteiros e pavios para candeeiros de sala, ou tecidos para confeccionar vestimentas, além de outras obras, na época chamadas de “folhetos e histórias de recreio”, como a *Historia da princesa Magalona* e as *Mil e uma noites*, itens listados constantemente nos anúncios diários.

Também, em casas comerciais como essa, era acessível a compra de almanaques, folhinhas e periódicos, oferecidos com a finalidade de não perder a clientela: “ALMANAKS para 1860. Almanaks de lembranças por Castilho, única edição do Brazil, para 1860, folhinhas de Laemmert para 1860, vendem-se na loja de José da Costa Velloso Faria & C. na Rua dos Mercadores n. 16aa”⁹ Dessa maneira os materiais impressos eram vendidos por mercadores ambulantes, por correspondentes, em armazéns, lojas de fazendas, tavernas, tipografias, oficinas de encadernação ou por aqueles que comercializavam esporadicamente alguns títulos, talvez a pedido ou porque constatassem que era um produto lucrativo, como se pode comprovar:

⁷ *O Piolho Viajante* é obra portuguesa publicada em 1802. Consta que este foi um dos livros mais lidos durante o século XIX, no Brasil. Esta obra tem sua autoria atribuída a António Manuel Policarpo da Silva e teve inúmeras reedições ao longo dos oitocentos, fato que garantiu sua circulação em todo o Brasil. De acordo com Márcia Abreu, em *Caminhos dos Livros* (2002), o “Piolho” consta entre os “títulos de Belas Letras mais solicitados em requisições submetidas à Real Mesa Censória entre 1808 e 1826 com destino ao Rio de Janeiro”, chegando a 28 pedidos nesse período.

⁸ Entre os títulos requisitados à Real Mesa Censória, *As Aventuras de Telemaco* lideraram a lista dos mais solicitados, com 65 pedidos. Mais sobre as requisições submetidas à Real Mesa Censória, ver: ABREU, Márcia. *Os Caminhos do Livro*. Campinas, SPALB/Mercado das Letras, 2003.

⁹ ÉPOCHA, 20/10/1859, p.04

Guia Luzo-brasileiro.

Do viajante da Europa por Ignacio Manoel de Lemos [...]

Esta obra acha-se á venda nas lojas seguintes: - rua das Flores, de José Gonçalves Aranha; rua dos Mercadores, de Silva & Irmão; e de Antonio da Costa Novaes Preço 3\$000 réis.

Compendio elementar de leitura da língua nacional, por Luiz Baena.

Vende-se até o fim do corrente mez na loja do sr. Levindo Antonio Ribeiro a 800 réis o exemplar, e de fevereiro em diante, encontrar-se-ha igualmente á venda em caza dos srs. Augusto & Braga, Guerra Irmão & C. e Francisco da Costa Junior. [grifos meus][grifos nossos]¹⁰

Quando não comercializavam livros novos, ocasionalmente os vendedores ocupavam-se de comercializar livros usados, porém em excelente estado, conforme excerto do jornal *Diário do Gram-Pará*:

Baratfssimo

Na travessa Santo Antonio casa n. 43, achão-se á venda por todo o dinheiro, (para não se perderem) os livros seguintes:

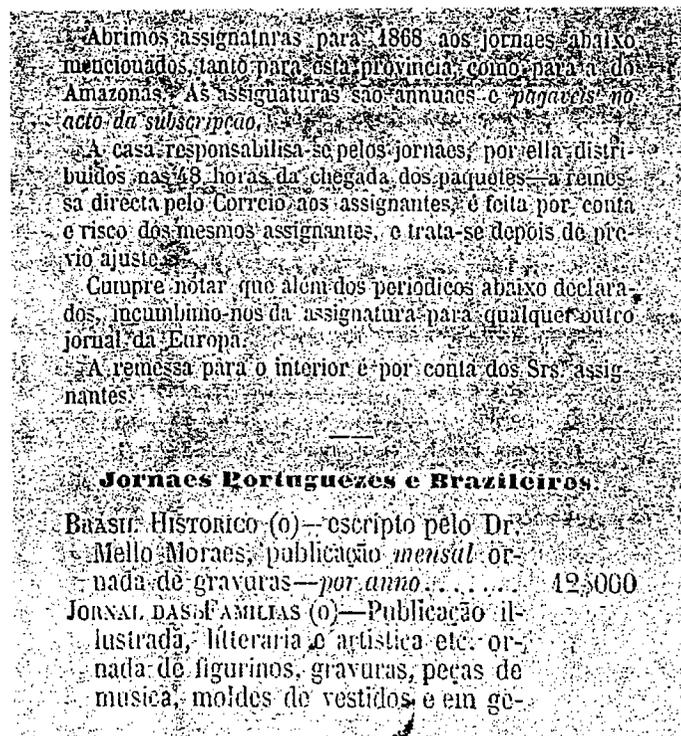
- Compendio de grammatica latina pelo padre Antonio Pereira, dito de Moura dita, Selecta dita, Eutropio dito, Sallustio dito, Tito Livio dito, Vergilio dito, Cornelio dito, Fabula dita, Syntaxe dita, Novo Methodo dito, Dicionario dito, Arte de Burgain franceza, dito de Monteverde dito, Telêmaco dito, Fabula dita, Dicionario dito, Compendio de geographia por Gachier; Atalas de Geographia com 20 cartas, Dicionário geographico com a sua competente carta, História Universal por Pedro Parley, Compendio de rhetorica, resumo do mesmo, Ponelle (philosophia), Instituições Oratórias de Quintilliano, Charmá (Philosophia), Dicionário Philosophico em 4 volumes. Estes livros não obstante terem servido, todavia estão em muito bom estado.¹¹

¹⁰ Grifos nossos. *Diário do Gram-Pará*, 19. abr. 1861. p. 3. col. 3. Vendas.

¹¹ *Diário do Gram-Pará*, 07. fev. 1861. p. 4. col. 1. Vendas.

Essas obras, anunciadas nas folhas por um vendedor de livros usados, destinavam-se, geralmente, ao uso na instrução pública e eram negociadas a valores promocionais. Tornou-se rotina, ainda, encontrar determinado representante de periódicos nacionais, internacionais anunciando a possibilidade de venda por assinatura. Carlos Seidl, em 1868, por exemplo, “disponibilizou” em sua livraria a assinatura de jornais portugueses e brasileiros, aprofundando enviar o periódico para o interior do estado assim que chegasse o pacote com os jornais, conforme comprova e imagem a seguir:

Figura 3
Anúncio sobre a livraria de Carlos Seidl.



Fonte: Almanak administrativo, mercantil e industrial do Pará para o ano de 1868.

Em resumo, por meio dos livros comercializados podemos inferir o que, supostamente, compunha a lista de leituras dos paraenses na segunda metade do XIX e relacionar quais os títulos mais correntes daquele momento, possibilitando verificar em que o leitor da capital do Pará se diferenciava do leitor das outras Províncias. Algo é certo, obras, extremamente, difundidas na primeira metade do século, ainda se faziam atualizadas em Belém, como por exemplo, *O Piolho Viajante*, *História de Gil Blas*, *As aventuras de Telemaco*, *Historia do imperador Carlos Magno*¹² e outras mais atuais à medida que eram lançadas na Europa, como é o caso de *Salambó*, publicada em 1862 ou *L'homme qui rit*, editado em 1869 e divulgado nesse mesmo ano, em romance-folhetim, pelo jornal *Diário de Belém*.

Desse momento em diante, o número de livreiros, tipógrafos, encadernadores e mercadores de livros aumentou significativamente, a ponto de em vinte anos existirem cerca de vinte e três lugares comercializando livros, além de regatões e do comércio de contrafação de obras “indevidas” realizado por cabotagem¹³.

1 “BARATOS POR SER FIM DE ANNO”

A partir de 1857, observam-se, freqüentemente, nas folhas diárias, anúncios como o que segue, no qual o termo **LIVROS** é usado como palavra de efeito com o propósito específico de atrair pessoas interessadas em adquirir esse objeto ou serviço do anunciante:

¹² Segundo Márcia Abreu estes livros foram alguns dos títulos mais remetidos para o Brasil, pela mesa censória, entre 1769 e 1826. Cf. _____, Rumos da ficção no Brasil oitocentista. *Moara: Revista dos cursos de Pós-graduação em Letras da UFPA*. 21, p. 7-31, jan./jun., 2004.

¹³ Sobre este assunto, ver: NOBRE, Izenete Garcia. *Leituras a Vapor: A cultura letrada na Belém oitocentista*. (Dissertação) Mestrado Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal do Pará: Belém, 2009.

Figura 4

Anúncio retirado do jornal *Diário do Gram-Pará* de 04 de julho de 1857.

LIVROS.

—No armazem de João José Dias da Costa, na rua do Agougue n. 7, existe á venda um grande sortimento de livros de recreio e instrucção, por preços baratíssimos. História sagrada pitoresca com 60 estampas coloridas em formato grande, Parnazó brasileiro, Vicentina romance brasileiro do Dr. Macedo, Rosa, pelo mesmo author, Branca de Beaulieu por Dumas, Mil e uma Noites, Historia da Revolução franceza por Thiers, A Cabana do Pai Thomaz, Annaes do Maranhão,

Em anúncios com este tipo com chamada apelativa, poder-se-ia encontrar romances como *Vicentina e Rosa*, de Joaquim Manuel de Macedo; *Os três Mosqueteiros*, *D. Branca*, *Memórias e Maria de Monsoreau*, de Alexandre Dumas; *Catão*, de Garrett e *Poesias Satíricas*, de Bocage. O reclame demonstra o que o livreiro entendia como barato a ser oferecido ao público.

O uso de termos de efeito, destacado com letras grandes ou realçado, como pode ser visualizado no anúncio, parece conotar vantagens ao consumidor se considerar que era pouca, ou quase nenhuma, esse tipo de propaganda. Quando surge, o público atribui-lhe valor, associando esse tipo de *slogan* a um espaço não somente mercadológico, mas de enriquecimento cultural.

Ora, seria inconcebível a uma cidade que experimentava o desenvolvimento econômico proporcionado pela borracha, não possuir lugares para acesso à cultura letrada. Isso explicaria o porquê de os livreiros disputarem lugar para anunciar seus produtos, chegando os anúncios a serem publicados por dois ou mais

anunciantes com o mesmo tipo de chamada apelativa, como “livros”; “livros baratíssimos”; “livros muito baratos”.

Sobre a utilização de estratégias como esses títulos chamativos para promoções de livros, Alessandra El Far¹⁴ se refere aos anúncios sob mesma medida no Rio de Janeiro, no final do século, com uma diferença; lá os editores-livreiros faziam intervenções editoriais no livro, diminuindo, adaptando e utilizando papel barato ou formato brochura, a fim de baratear esse produto e imprimir uma edição popular para alcançar outros grupos sociais. Essa estratégia, entretanto, alcançava também os que podiam comprar os livros na Garnier.

Em Belém, os anúncios com os mesmos *slogans*, não eram divulgados por editores, mas por livreiros que, no intuito de atraírem mais compradores, apregoavam os “baratíssimos” pelas folhas periódicas. Não se sabe informar aqui, no entanto, se esses anúncios correspondiam a edições populares, igualmente aos que eram comercializados no Rio de Janeiro ou se esses livros chegavam aqui no formato caro, mas o que convém é observar que os reclames atraíam o público para a compra dos volumes à venda:

Na loja de João Baptista da costa Carneiro & C. na rua dos Mercadores, debaixo do sobrado de SR. Dr. Camillo, vende-se as seguintes obras: Mil e uma Noite 8 vol. 10\$000, Piolho viajante 4 vol. 5\$000, Paulo e Virginia 1 vol. 1\$600, saltador Sachonio 1 vol. 1\$800, História de Gilberto Braz 4 vol. 6\$000, Almocreve de Petas 3 vol. 9\$000, Cowboy de mentiras 1 vol. 3\$500, Espreitor de mundo novo 1 vol. 3\$500. História de Bertoldo e família 3 vol. 1\$000, João de Calles 1 vol. 400, D. Ignez de Castro 1 vol. 400, cartilhas com estampas 640, Henriquinho 640, Menino da Matta 200, Lembranças do passado 480 e outros mais folhetos que tudo se vende barato, dinheiro à vista¹⁵.

¹⁴ EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁵ *Diário do Gram-Pará*, 30 nov. 1857, col. 02, p. 04. Seção de vendas.

Anunciados a preços acessíveis, se comparados aos demais, J. B. da Costa Carneiro, em 1857, noticiava, entre os mais conhecidos do público atual, os volumes *Mil e uma Noites*, em 8 vol., a 10\$000, *O Piolho Viajante*, 4 vol., pelo valor de 5\$000, a *História de Gil Blas*, 4 vol., por 6\$000, *Paulo e Virginia*, 1 vol., na oferta de 1\$600 e o *Menino da Matta* a 200\$. Os títulos oferecidos a preço módicos por J.B. da Costa Carneiro, como *O piolho viajante* e a *História de Gil Blas*, estavam, segundo Márcia Abreu, entre os mais lidos no Brasil na primeira metade do século e, interessantemente, ainda permaneciam entre os mais anunciados pelos livreiros nas décadas de 1850 e 1860, em Belém. Esta recorrência de vendas comprova que essas obras estavam entre as mais vendidas, do contrário, não estariam sendo difundidas pelos livreiros que, antes de tudo, almejavam o lucro¹⁶.

É com esse tipo de recurso que encadernadores, impressores ou caixeiros como Levindo Ribeiro, João José Dias da Costa, João Baptista da Costa Carneiro, Antonio José Rabello Guimarães e Godinho Tavares se estabeleceram no mercado a ponto de, em seguida, suas lojas serem conhecidas como loja de livros e oficinas tipográficas, pois vendiam desde livros de instrução até romances e novelas conforme fosse a demanda do mercado. Esse fato pode ser visualizado, sobremaneira, com o caso de Levindo Antonio Ribeiro, cujo início de suas atividades no negócio de livros era a encadernação, em 1864, denominando sua loja não mais como oficina de encadernação, mas como livraria:

LIVROS IMPRESSOS

Na oficina de encadernação [grifo nosso] de Levindo Antonio Ribeiro na Travessa do Pelourinho n° 22 bb. Achão-se a venda as seguintes obras ultimamente chegadas:

¹⁶ Se esses livros eram baratos mesmo como dizem os anúncios, cabe a nós comparar com o valor dos objetos comercializados na época ou com os salários pagos. O fato é que não seria tão fácil se o Sr. Joaquim Manuel de Macedo quisesse adquirir um desses volumes com o salário de 1\$600 que recebia pelas aulas no afamado Colégio

Mensageiros dos amantes; Livros das Terras [Novíssima edição]; Arte de conservar a vista; Compêndio de História do Brazil; Doceira Brasileira; Método de calcular a carne; Segredos da geração¹⁷.

Grammatica elementar da língua portugueza, por Felipe Benicio d'Oliveira Condurú adoptada para uzo dos collegios e aulas de instrução primaria desta provincia, a venda na livraria [grifo nosso] de Levindo Antonio Ribeiro¹⁸.

O quadro do mercado de livros em Belém se modificava com a fixação de um maior número de livreiros e a conseqüente elevação na circulação de obras. Essas atividades redefiniram um público paraense em torno de um mercado consumidor de impresso, que, conforme já mencionado, possuía prensa tipográfica desde 1821. Isso pode ser ratificado ao se apurar, nos relatórios e mensagens do governo, de 1857 a 1870, a oscilação entre as várias casas tipográficas que os imprimiram, dentre elas: Tipografia de *Santos & Filhos*; tipografia Commercial; Tipografia do *Diário do Commercio*; Tipografia de Frederico Carlos Rhossard; Tipografia de *Santos & Irmãos*; Tipografia do *Gram-Pará*; Tipografia do *Jornal do Amazonas*.

Assim, a multiplicação dessas tipografias, incluindo falência e abertura, demonstra o movimento de difusão cultural que se iniciou com o surgimento da imprensa diária e a disputa pela notícia, fatos que impulsionaram o movimento cultural da cidade¹⁹. A ocorrência desse comércio livreiro garantia ao leitor uma maior opção de escolhas entre as opções de compras e seleção de livros.

Livreiros como Carlos Seidl e Antonio José Rabello Guimarães influenciavam não somente na instituição de agremiações, mas interferiam até nas práticas de leitura na medida em que imprimiam

D. Pedro II. In: LAJOLO; ZILBERMAN, A *Formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

¹⁷ *Gazeta oficial*, 15 fev.1860

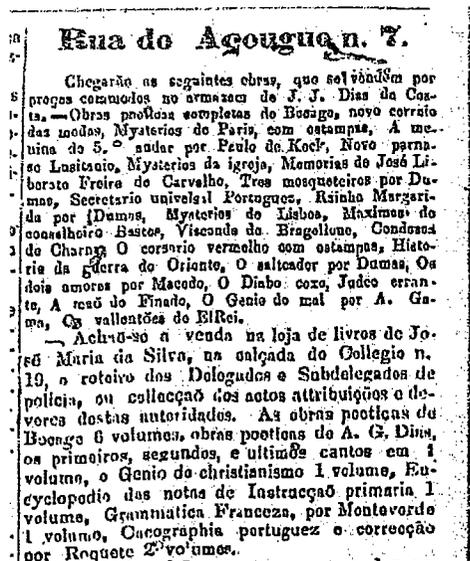
¹⁸ *Diário do Gram-Pará*, 14 fev.1864. p. 3. col. 4. Vendas. Grifo

¹⁹ Conforme Hallwell, esse tipo de desenvolvimento material e cultural foi ocasionado devido a fundação de uma prensa tipográfica na cidade.

e regulavam a venda dos livros, tanto para as camadas sociais mais abastardas quanto para as menos favorecidas economicamente. Por conseguinte, as significações e as maneiras de ler, os protocolos de leitura eram também definidos “(...) pelo impressor que compõe as formas tipográficas, seja com um objetivo explícito, seja inconscientemente, em conformidade com os hábitos do tempo”²⁰. Esses indivíduos instigavam a vontade de ler, trocando o seu produto pelo desejo de consumo. Assim, manuais, hagiologias, histórias nacionais, seletas literárias, retóricas, livros de instrução, romances, novelas, poesias, obras completas faziam da seção de vendas uma miscelânea cultural disponível a quem quisesse ou pudesse adquirir, conforme comprovamos no anúncio abaixo:

Figura 5

Anúncio retirado do jornal Diário do Gram-Pará de 18 de fevereiro de 1858.



²⁰ CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger et All. *Práticas da Leitura*. Trad. de NASCIMENTO, Cristiane. São Paulo: Estação Liberdade, 1996, p.78.

Os anúncios estavam presentes na maioria dos periódicos da cidade, trazendo ao conhecimento do público as notícias sobre os exemplares disponíveis à venda.

Essas movimentações de chegada de livros, sua comercialização entre as estantes de mercadorias diversas e a ampla divulgação de venda de volumes em jornais efetivaram as transformações necessárias para a consolidação de uma cultura letrada em Belém, sedimentada, principalmente por um debate de ideias que passou a ilustrar, inclusive, a relação entre livreiros e leitores. Registra-se a atitude de José Maria da Silva, que, para atrair leitores, encomendava ou produzia resenhas nas quais esclarecia a utilidade do livro para seu tempo. Assim, mesmo o leitor distraído que folheasse almanaques, revistas ou jornais, a partir de 1860, encontraria, além da propaganda de alguma livraria, anunciando romances, novelas ou aventuras, encadernadas ou em brochura, de autores renomados, um pequeno texto afirmando que essas obras arrebatariam o “espírito do leitor com expedições brilhantes” e singulares:

Figura 6

Anúncio publicado no Almanak administrativo, mercantil e industrial do Pará para o ano de 1868.

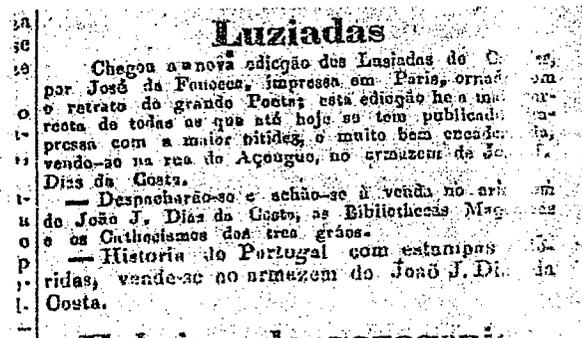


Pelo anúncio da livraria de José Maria da Silva confirma-se o uso de resenhas como um instrumento publicitário, primeiro para atrair a atenção do consumidor, segundo para justificar os preços que seriam cobrados pelo volume divulgado e, finalmente, para convencer o leitor de que determinada obra pode instruir e entreter seu comprador, a depender do gênero e autor.

Utilizavam, igualmente, títulos conhecidos, destacados em detrimento dos demais, a fim de oferecer informações sobre novas edições mais luxuosas, como:

Figura 7

Anúncio publicado no jornal Diário do Gram-Pará em 11 de maio de 1858.



Esses anúncios cotidianos correspondiam aos exemplares que chegavam à cidade de Belém, dados que podemos considerar ao analisarmos anúncios de alguns livreiros daquele período.

Nos jornais *A Época*, *Diário do Comercio*, *Gazeta Official* e *Diário do Gram-Pará* tornou-se recorrente encontrar anúncios de venda de livros nas lojas de José Maria da Silva e Levindo Ribeiro, que agiriam de 1857 a 1871. Esses dois livreiros sempre anunciavam seus produtos nesses periódicos diferentemente dos demais comerciantes de livros, que não mantinham regularidade na publicidade.

José Maria da Silva discretamente anunciava a venda de poucos livros de instrução e de alguns romances e novelas, entretanto os seus anúncios apareciam nas principais folhas diárias e identificando

seu estabelecimento como uma loja de livros²¹. Esse livreiro foi um dentre os vários que surgiram no século XIX em Belém, prenunciando uma História de vendas de livros ao cenário que seria composto por outros livreiros e casa comerciais que, na década de 70, começariam a modificar a ordem das estantes, separando volumes de romances dos maços de rapé ou dos litros de aguardente que confundiam essas mercadorias entre um espaço único.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Os Caminhos dos Livros*. Campinas/SP: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo: Fapesp, 2003.

_____. Rumos da Ficção no Brasil oitocentista. *Moara: Revista dos cursos de Pós-graduação em Letras da UFPA*. 21, p. 7-31, jan./jun., 2004.

ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. 4 ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, [19--].

_____. *Como e porque sou romancista*. 1, ed. 1873. Disponível em <www.virtualbooks.com.br>. Acesso em 24 maio 2008.

BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. *Ensaio corográfico sobre a Província do Pará*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/web/conselho/conselho.htm>> Acesso em 20 mar 2008.

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. *Jornal e Literatura: a imprensa brasileira no século XIX*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

²¹ Almanack de lembranças Luso-Brazileiro para o anno de 1867. Achão-se a venda na loja de livros [grifo meu] de José Maria da Silva, na calçada do collegio n°19, a 500 \$. In: ÉPOCHA, 20 nov. 1859. p. 04

- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1883-1902, p. 28.
- BORGES, Ricardo. *Vultos notáveis do Pará*. 2 ed. Belém: CEJUP, 1986.
- CHARTIER, Roger. Comunidade de Leitores. In: _____ . *A ordem dos Livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- _____. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger et All. *Práticas da Leitura*. Trad. de NASCIMENTO, Cristiane. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- DARNTON, Robert. História da leitura. In: BURKE, Peter. Trad. de LOPES, Magda. *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- Diário do Gram-Pará, 07 fev. 1861. p. 4. col. 1. Vendas.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação*. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.
- ÉPOCHA, 20 nov. 1859, p. 04
- HALLWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2005.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *Formação da Leitura no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- MACHADO, Ubiratan. *Etiqueta de livros no Brasil: subsídios para uma história das livrarias brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.
- NEVES, Lúcia Maria Bastos P. & FERREIRA, Tania Maria Bessone da Cruz. *Livreiros no Rio de Janeiro: intermediários culturais entre Brasil e Portugal ao longo do oitocentos*. Disponível em: http://www.realgabinete.com.br/coloquio/3_coloquio_outubro/paginas/16.htm. Acesso em: 22 set. 2008.
- QUEIROZ, Juliana Maia de. *A circulação de romances nos catálogos das livrarias Garnier e Laemmert*. XI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 11., 2007, São Paulo. Anais eletrônicos... São Paulo:

- ABRALIC, 2007. Disponível em: www.abralic.org.br/enc2007/anais/16/251.pdf. Acesso em: 28. 01. 2008.
- SEMERARO, Cláudia Marino. *História da Tipografia no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do governo do Estado de São Paulo, 1979. p. 1-22.
- WITTMANN, Reinhard. Existe uma revolução da leitura no final do século XVIII? In: CAVALLO, GUGLIERMO; CHARTIER, Roger. *História da Leitura no mundo ocidental*. Trad. Cláudia Cavalcante et. al. São Paulo: Ática, 1999. p. 135-163.

HERMENÊUTICA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM *CORPO DE BAILE*

Sílvio Augusto de Oliveira HOLANDA
(Universidade Federal do Pará)

RESUMO: Este artigo visa a discutir a recepção crítica de *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, à luz do conceito de experiência estética formulado por Jauss (1979). Com base na hermenêutica literária proposta pelo pensador alemão, pode-se interpretar *Corpo de Baile* como exaltação à literatura e ao corpo da linguagem. É possível pensar o ciclo narrativo como ciclo poético, elaboração formal e crítica fundidos em único objeto estético, e, ao mesmo tempo, refletir sobre a dimensão estética do homem. Buscar a hermenêutica para compreender a obra literária conduz-nos a perceber distinções fundamentais, tais como entre livro e mundo, objeto interpretado e sujeito interpretante. Assim, para uma compreensão de *Corpo de Baile*, é preciso minimizar as manifestações implícitas de Guimarães Rosa, a fim de superar uma estética centrada no autor. Pensando a experiência estética em *Corpo de Baile* — projeto literário múltiplo, cuja configuração temática e formal ainda se discute — com fundamentação na tríade *aíshesis*, *poesis* e *katharsis*, não se visa somente examinar a recepção crítica de Guimarães Rosa, mas, sobretudo, compreender como, no interior mesmo da obra, se coloca a questão da dimensão estética.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa, *Corpo de Baile*, Recepção crítica, Hermenêutica.

RESUMÉ: Cet article vise à étudier la réception critique de *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, à partir du concept d'expérience esthétique formulé par Jauss (1979). En tenant compte l'herméneutique littéraire proposée par H. R. Jauss, on peut interpréter *Corpo de Baile* comme une exaltation de la littérature et du corps du langage. Il est possible donc penser l'ensemble narratif en question comme cycle poétique, forme et critique intégrées dans un seul objet esthétique. Chercher l'herméneutique à fin de comprendre l'œuvre littéraire nous amène à percevoir différences

fondamentaux, comme entre livre et monde, objet interprété et sujet interprétant. Pour une compréhension de *Corpo de Baile*, il faut minimiser les manifestations implicites de Rosa, à fin de surmonter une esthétique centré sur l'auteur. En pensant l'expérience esthétique dans *Corpo de Baile* — projet littéraire multiple, dont la configuration thématique et formelle on discute encore — à partir de la triade *aísthesis*, *poesis* et *katharsis*, on ne vise pas seulement à examiner la réception critique de Rosa, mais surtout à comprendre comment dans l'intérieur même de l'œuvre on pose la question de la dimension esthétique.

MOTS-CLÉS: Guimarães Rosa, *Corpo de Baile*, Herméneutique.

1 INTRODUÇÃO

Se admitirmos que a obra literária não existe exclusivamente *per se*, destinada essencialmente ao leitor, sem cuja participação aquela não existiria, poderemos compreender diversos problemas da crítica literária sob uma ótica diversa. O sentido, assim, não proviria apenas das relações internas dos componentes de uma dada obra, numa concepção que radica o estudo literário exclusivamente na linguagem, deixando de lado relações outras.

Pode-se, abandonando o estruturalismo, tentar redefinir o problema da leitura e da experiência estética com base numa perspectiva tridimensional (compreender, interpretar e aplicar) que, sem subestimar a linguagem, nos permita pensar a obra em sua incompletude fundamental, em seu nexos com o leitor que a anima pela interpretação. Tome-se a idéia de leitor como categoria de análise, sujeito hermenêutico, que é, ao mesmo tempo, produtor e lugar de manifestação de sentido.

No caso de obras extremamente complexas, em alguns casos, tem-se reduzido o estudo crítico a um atomizante exame de partes da obra, fonemas ou seqüências fonêmicas, certas estruturas frasais, escolhas lexicais. Tais operações analíticas, ainda que dotadas de algum valor, ressentem-se, no plano de uma compreensão global da

obra, de uma incapacidade de ver como um todo, totalidade essa que não decorre apenas de uma soma ou justaposição de blocos de texto ou é tão-somente expressão direta de uma vontade autoral.

Para a compreensão global de dada obra, nenhum dado deve ser descartado liminarmente, contudo é necessário eleger sentidos, dentre tantos possíveis, alguns vindos de longa tradição. Pense-se, por exemplo, em como interpretar a obra baudelairiana, pelo recurso à mera justaposição de pontos de vista, como prova desta ou daquela teoria sobre a modernidade ou sobre a alegoria. Como obras tão complexas e inovadoras não ficam interditas à compreensão do leitor? Por meio de que recursos literários, a obra transgride aquilo que busca circunscrever a percepção humana ao óbvio?

Buscar a hermenêutica para compreender a obra literária conduz-nos a perceber distinções fundamentais, tais como entre livro e mundo, objeto interpretado e sujeito interpretante. Há diversas possibilidades e concepções de hermenêutica, sendo necessário circunscrever o seu alcance. Nesse sentido, este trabalho se funda na teoria hermenêutica postulada por Jauss, que, em muitos aspectos, remonta às teses básicas de Gadamer. Ao buscar a formulação teórica desta, o pensador de Konstanz, sem abandonar a defesa de uma reformulação teórica da história literária, acresce novos temas à sua reflexão inicial, o que lhe permitirá não só elaborar um conceito novo de leitor, mas também problematizar a experiência estético-literária sob a perspectiva tripartida de *aísthesis*, *poesis* e *katharsis*. Sem esgotar a discussão, vale referir que o pensamento jaussiano, no plano hermenêutico, não se limita a um desdobramento parcial, um epigonismo teórico, já que se estabelecem algumas discordâncias em relação ao autor de *Verdade e método*. Tais discordâncias derivam, fundamentalmente, do diverso entendimento quanto à relação obra e tradição nos dois pensadores. Jauss, postulando que o sentido literário está sempre em renovação, não admite, como Gadamer, uma plenitude de sentido advinda da tradição em que se funda a obra literária, postura que não historiciza a experiência estética.

O pensamento de Jauss, entre 1967 e 1997, passou por diversas reformulações, no sentido de precisar conceitos, ampliar temas inicialmente postos, afirmar pontos de vista pelo confronto com outros teóricos, como Adorno e Barthes. Assim, a Estética da Recepção não pode circunscrever-se às posições do final da década de 1960, às postulações relativas à história literária. Ao longo do tempo, nuancando posições antes assumidas, o teórico buscou aproximar a experiência estética da hermenêutica literária, para ela carreando elementos, inclusive, do texto bíblico.

Não se trata de, no plano empírico, mera renovação da sociologia da literatura, visto que a experiência estética é descrita em termos teóricos. Exigir levantamentos factuais, com a pretensão de opor uma crítica rigorosa a Jauss (1979), é confundir a Estética da Recepção com a *sociologie de la lecture* defendida por Robert Escarpit. O leitor jaussiano não é carecente de objetividade ou produto otimista de uma crença na renovação do mundo pela arte. Se, por vezes, Jauss, como Schiller, sustenta uma estetização do mundo, tal defesa não é unilateral ou miopia diante das condições concretas de produção e circulação de bens artísticos nas sociedades modernas. Talvez haja otimismo teórico em Jauss (1979), mas ele não é o *Candide* da teoria literária moderna, que ele ajudou a forjar segundo uma nova égide.

O estético, em Jauss (1979), funda uma nova forma de historicidade, dependente dos intérpretes, que rompe com a idéia de arte como algo completamente desligado do mundo. Para surpresa de alguns críticos, o fundador da Estética da Recepção não é idealista; é antes um crítico de Platão, cujo dualismo recusa sob a inspiração direta de Walter Benjamin. A obra de arte literária impõe como premissa ao hermenêuta a sua própria condição estética, premissa diversa daquela que se manifesta na hermenêutica jurídica ou teológica.

Assim, sem sair do campo da Literatura para o da Estética filosófica, é preciso pensar como a obra de arte literária elabora ficcionalmente a sua própria condição de obra, mormente nos casos

de maior elaboração formal e temática. Postulamos que esta abordagem nos permitiria examinar obras básicas de nossa história literária ocidental sob nova luz, numa confluência de elaboração estética e de crítica.

Em termos de uma discussão em torno da experiência estética, *Corpo de Baile*, publicado em janeiro de 1956, pode ser descrito preliminarmente como um corpo da literatura, em que a metáfora do baile e do *corps du ballet* ressalta a figura do dançador. Corpo da literatura, mas também da filosofia, da retórica, de tantos outros saberes, assimilados ao *corpus* das sete novelas que compõem o livro. Imagetivamente, a figura do dançador vem de Plotino, contudo Guimarães Rosa toma não o corpo doutrinário fechado, cujas premissas seriam demonstradas pelas narrativas, mas como labor poético-filosófico. Assim, de acordo com uma abordagem gadameriana, não é preciso ver nelas expressões diretas do autor, posições doutrinárias ocultas sob as vestes da poesia. O verbo rosiano visa sobretudo a uma experiência estética sem precedentes na história literária nacional, por conjugar um intenso labor formal e lingüístico a temas e conteúdos originais, dada a repulsa deste pelo lugar-comum.

Pensando a experiência estética em *Corpo de Baile* com a tríade *aisthesis*, *poesis* e *katharsis*, não se visa a repertoriar uma crescente mas desigual produção crítica voltada para Guimarães Rosa, mas a entender como, no interior mesmo da obra, já se colocam os aspectos em que se baseará a singularidade deste ciclo novelesco, numa frase: O que é arte em *Corpo de Baile*? Como o personagemD leitor se situa diante dela?

Não se trata de postular uma estética rosiana; busca-se, ao contrário, estudar como a ficção *se* pensa, numa relação dialógica entre pergunta e resposta, e, ao fazê-lo, o próprio intérprete defende seus pontos de vista.

Corpo de Baile, lançado em 1956, abrange sete narrativas, cuja unidade ainda se discute, principalmente quando se considera que *Grande Sertão: Veredas* (maio de 1956) se destinava a este conjunto

de textos. Aqui, ainda que me detenha especificamente sobre “Burity”, gostaria de dar uma idéia dos principais estudos sobre o volume duplo de janeiro de 1956. Assim, como ocorreu com *Grande Sertão: Veredas*, temos estudos que incidem sobre os aspectos estilísticos do texto, como os trabalhos de Paulo Rónai (1958) e Cavalcanti Proença (1974). O exame das estruturas expressionais do texto dá lugar em Luiz Costa Lima à tese de um exílio da utopia (conciliação entre a lei e o desejo), ao exame do conflito edipiano em “Campo Geral” (1974) no ensaio clássico de Leite (1977) e ao estudo da construção do romance e processos de erotização em Santos (1978). Martins (1973, p. 59-67) estabelece um intertexto entre “Cara-de-Bronze” e a tragédia grega. Segundo este último autor, “toda a estrutura de “Cara-de-Bronze” procura seguir a de uma peça do teatro clássico grego. O coro (dos vaqueiros), as chegadas e partidas de certos personagens, a conversa quase sempre se referindo a algo que se passa dentro do cenário, o esclarecimento pela voz de um velho [...], a moldura lírica do cantador. A voz do cantador, que no teatro grego é parte do coro, às vezes se refere aos eventos que se estão desenrolando, às vezes faz a apologia da terra ou dos personagens.” (MARTINS, 1973, p. 66)

No campo das relações entre a filosofia e a literatura, Bento Prado Jr. (1968) examina, em leitura baseada em Derrida, as relações entre a linguagem e o destino e interpreta a obra rosiana como uma tentativa de recuperar, no interior mesmo da escrita, a escritura que lhe está subjacente, uma ânsia por devolver à linguagem sua condição de sujeito, enquanto Heloisa Araujo (1992) levanta as fontes eruditas do texto rosiano e relaciona as narrativas aos planetas (por exemplo, Sol = “Campo Geral”), defendendo uma leitura assentada em uma demanda de Deus, por considerar que *Corpo de Baile* deve ser interpretado à luz de uma dimensão transcendental (eternidade de Deus).

A recepção crítica de *Corpo de Baile* tem, em Benedito Nunes, um dos seus ápices, dada a sólida formação humanística do autor. Aqui se dará ênfase ao ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa”,

republicado em *O dorso do tigre*. Assim, levando em conta as obras *Grande Sertão: Veredas*, *Corpo de Baile* e *Primeiras Estórias*, poder-se-ia falar na tese da centralidade do amor:

O tema do amor ocupa, na obra essencialmente poética de Guimarães Rosa, uma posição privilegiada. Em *Grande Sertão: Veredas*, onde aparece entrelaçado com o problema da existência do Demônio e da natureza do Mal, atinge extrema complexidade e envolve diversos aspectos que compõem toda uma idéia erótica da vida. (NUNES, 1976, p. 143)

As três espécies de amor existentes na obra rosiana poderiam ser representadas por Otacília (o enlevo), Diadorim (a dúvida paixão pelo amigo), e Nhorinhá (volúpia). Embora os tipos de amor sejam qualitativamente diversos, ocorre uma interpenetração entre eles. Sem recair no exagero hiper-algorizante dos trabalhos de Heloisa Araujo, o professor paraense buscará mostrar que a tematização do amor, na obra rosiana, remonta ao platonismo, porém, numa perspectiva mística heterodoxa, “que se harmoniza com a tradição hermética e alquímica, fonte de toda uma rica simbologia amorosa, que exprime, em linguagem mítico-poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico.” (NUNES, 1976, p. 145)

A visão erótica da vida, em Guimarães Rosa, segundo Benedito Nunes, permitiria a aproximação entre o profano e o sagrado. Assim, de Nhorinhá a Otacília, há uma como ascensão, partindo da explosão erótica de Nhorinhá à imagem angelical de Otacília, objeto ideal, à semelhança do mundo inteligível de Platão. Assim, o platonismo está subjacente a essa idéia de amor, uma vez que se pode falar numa espécie de conversão do carnal em espiritual. Em Guimarães Rosa, assim, o amor carnal gera o espiritual e nele se transforma. Tal transformação vincula-se a um misticismo de teor platônico, próximo da teologia cristã.

No que se refere ao *Corpo de Baile*, o ensaísta estabelece uma aproximação entre esta personagem de *Grande sertão: veredas* e a

amada idealizada de Lélío em *A Estória de Lélío e Lina*:

Na menina pálida e distante do Paracatu com quem sonhava o vaqueiro Lélío, de *A Estória de Lélío e Lina*, repete-se o mesmo símbolo do amor que, sem o saber, busca a sua forma completa, a sua realização integral, através de amores passageiros. É o que Mãe-Lina, a sábia velhinha, compreende, ao dizer a Lélío, em tom de conselho: “O amor tenteia de vereda em vereda, de serra em serra... Sabe que: o amor, mesmo, é a espécie rara de se achar”. (NUNES, 1976, p. 147)

Assim, o amor espiritual se apresenta como uma transfiguração do amor físico, transfiguração essa operada pela força impessoal e universal de *Eros*. Assim, pode-se ler os textos de *Corpo de Baile* e o *Grande sertão: veredas* à luz da concepção erótica rosiana, destacando-se a energia corporal não pecaminosa e a “ausência de degradação e de malícia nas prostitutas, que nem sempre são figuras secundárias, circunstanciais” (NUNES, 1976, p. 148). A mulher, nesse contexto, independente de sua idade, mobiliza um fogo, capaz de perdurar até a velhice. Para exemplificar essa idéia o crítico se vale de “A estória de Lélío e Lina”:

Nas mulheres que amam e se fazem amar, esse fogo se conserva sem jamais apagar-se de todo. Quando ele falta, desa-parece não só a beleza física: o coração esfria e cessa a força do espírito. Rosalina, personagem de Guimarães Rosa, velha que não deixara de ser jovem, sabe disso e segreda a Lélío: “Escuta: mulher que não é fêmea nos fogos do corpo, essa é que não floresce de alma nos olhos e é seca no coração”. (NUNES, 1976, p. 148)

Mais recentemente, os trabalhos de Marli Fantini (2003), voltados para a poética das margens em Guimarães Rosa: *Fronteiras em falso: a poética migrante de Guimarães* de Luiz Roncari (2004 e 2007) procuraram relacionar mito e história no universo rosiano a partir de uma aproximação entre Oliveira Vianna e Guimarães Rosa, considerando este como intérprete do Brasil. Após essa breve referência aos estudos sobre *Corpo de Baile* passemos a examinar os

textos que formam o ciclo novelesco.

2 “CAMPO GERAL”

A hermenêutica aqui defendida permitiu-nos, numa visão de conjunto, interpretar o *Corpo de Baile* como exaltação à literatura, defesa humanística da arte e exaltação coribântica da vida, corpo da linguagem. A partir desta postulação inicial, é possível pensar o ciclo narrativo como ciclo poético, elaboração formal e crítica fundidos em único objeto estético e, ao mesmo tempo, refletir sobre a dimensão estética do homem, com base em categorias formuladas por Jauss, que aqui não é tomado, escolasticamente, como um pensador uno, como se todos os seus textos confluíssem para teses e argumentações sempre as mesmas, o que é apenas uma ilusão teórica que limita o alcance das concepções do pensador alemão. Passados doze anos da morte de Jauss, o seu legado teórico-crítico ainda se mantém como um dos mais importantes de um século em que a crítica literária esteve, permanentemente, no centro dos debates acadêmicos.

Não reduzamos a Estética da Recepção a uma ferramenta, a um léxico (horizonte de expectativas, fusão de horizontes, lógica da pergunta e da resposta), aplicável indistintamente a todos os textos. Assim, para uma compreensão de “Campo Geral”, é preciso minimizar as manifestações implícitas do autor por meio de cartas, entrevistas, etc., a fim de que se possa vinculá-la tanto ao *Corpo de Baile* quanto ao livro *Manuelzão e Miguilim*.

O sumário deste último livro, constituído por “Campo Geral” e “Uma estória de amor”, traz uma nova classificação genológica: os poemas. Saliente-se, sem procurar uma metafísica inerente à ordenação dos textos, que estes textos, na edição *princeps*, ocupavam a primeira e quinta posições, respectivamente e que, por outro lado, pertenciam a seções diferentes: “Gerais” e Parábola, contudo eram o primeiro texto de cada seção já referida. O título do livro *Manuelzão*

e *Miguilim* subverte a ordem cronológica

Tais arranjos exprimem aspectos ocultos da obra? Revelam um teor metafísico, sem cuja análise a crítica rosiana não avançaria? Segundo a hipótese já formulada na introdução, teríamos ordens diversas de leitura, sem as quais o ato de ler não seria possível. Assim, independentemente de quaisquer especulações acerca da ordem das novelas, pode-se afirmar que esta, de algum modo, orienta a leitura e faz do arranjo das narrativas um problema hermenêutico. Agrupando os textos, sob diversas rubricas — gerais, parábases, poema ou conto —, o projeto estético subjacente a *Corpo de Baile* faz com que seu leitor oriente sua atividade compreensiva, segundo as denominações poeticamente sugeridas. Por outro lado, as relações complexas entre a experiência estética e mundo pragmático são questionadas por meio da própria caracterização das personagens.

Publicado na primeira edição de *Poétique*, em 1970, o artigo “Littérature médiévale et théorie des genres”, de Hans Robert Jauss, defende a idéia de que toda obra pertence a um determinado gênero, com fundamentação na hermenêutica e na realidade histórica. A literatura medieval estudada pelo autor — os mistérios, a epopéia popular, a poesia dos trovadores, o *gap* (grotesco), a canção de gesta, o romance cortês, etc. — é o campo de aplicação das categorias genológicas. Tal *corpus* impõe à reflexão genológica sair do estrito quadro da tripla divisão dos gêneros (épico-lírico-dramático). A abordagem estruturalista dos gêneros literários é discutida em função de uma busca de uma lógica narrativa, para além da singularidade da obra:

A ces considérations qui visaient l'individualité de l'œuvre, l'approche structuraliste a opposé une théorie qui s'est développée principalement à partir de genres primitifs tels que le récit mythique ou le conte populaire, afin de dégager à l'aide de ces exemples non artistiques et sur la base d'une logique narrative, les structures, fonctions et séquences les plus simples (JAUSS, 1970, p. 79).

À luz dessas idéias, “Campo Geral”, cindido entre romance e

poema, pode ser visto não apenas como um texto terno, a traduzir emoções infantis, mas como parte de um projeto maior, capaz de abarcar temas fundamentais à condição humana, como a memória, a morte, a beleza, o amor, o ódio, a consciência do próprio corpo, etc. À maneira de porteira de fazenda, sem ser portal esotérico, “Campo Geral” anuncia e prefigura elementos que darão origem a outros textos.

Assim, Miguilim, protagonista, tem uma percepção aguda da realidade. Sabe que enfrenta um cotidiano duro, com as armas da imaginação. Há, por assim dizer, uma reivindicação relativa ao inventar, criar estórias. A imagem da criança em Guimarães Rosa não é, grosseiramente, uma imagem alienada ou ingenuamente pura; é, ao contrário, em densidade humana, uma imagem da arte. Ainda que não se reduza a ilustrar uma tese, pregar sistemas, Miguilim não é uma expressão do *Bildungsroman* ou alegoria descarnada, contudo a angústia diante da tirania do pai, comove o leitor. Quanto à relação pai e filho, em termos de um conflito edípiano, ainda é válida a leitura de Leite (1977, p. 178-192).

Em termos interpretativos, é preciso não pensar a relação pai e filho de modo descontextualizado, o que faz Nhô Bero apenas um tirano do próprio filho, e não como partícipe de uma organização social patriarcal. Como se verá adiante, quando Miguilim se fizer Miguel, o espaço pesa sobre aquela criança de oito anos, que passará boa parte de sua juventude lutando para anular em si o vínculo com o sertão.

A família a que se liga o protagonista — pai, mãe, tia-avó, irmãos e tio — define um espaço afetivo muito importante para este, na medida em que constitui uma dimensão pragmática, com praxes, afetividade, tensões, experiências de toda ordem, em oposição ao qual se instaurará a dimensão da imaginação. Tal aspecto constitui, segunda nossa postulação, no plano mesmo da obra artística, uma experiência estética, de cuja teorização se ocupou um dos mais importantes trabalhos da obra de Jauss (1978), *Apologia da experiência estética*.

Tal estetização do mundo, que anula, em hipótese alguma, toda a dimensão social de que se reveste o texto, revela-se em diversos aspectos do texto, como o espaço, a construção da personagem, o tempo, o tema da memória, a morte, etc.

Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez: o Tio Terêz levou-o a cavalo, à frente da sela, para ser crismado no Sucuriçu, por onde o bispo passava. Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém, que já estivera no Mutum, tinha dito: — um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sem-pref[...].” (ROSA, 1956, v. 1, p. 13)

Do Pau-Roxo conservava outras recordações, tão fugidas, tão afastadas, que até formavam sonho. Umhas moças, cheirosas, limpas, os claros risos bonitos, pegavam nele, o levavam para a beira duma mesa, ajudavam-no a provar, de uma xícara grande, goles de um beber quen-te, que cheirava à claridade. Depois, na alegria num jardim, deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas, ele apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas escondidas por entre as folhas — cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha. (Rosa, 1956, p. 18)

O espaço, ao mesmo que permite situar ficcionalmente a geografia rosiana, visto pela perspectiva infantil, não é só a dimensão do trabalho, do labor produtivo, mas também a dimensão estética, ainda que o protagonista não soubesse distinguir “um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum” (ROSA, 1956, p. 15). Num certo sentido, como em outras narrativas rosianas, o espaço em “Campo Geral” toma a dimensão de uma utopia em que a alegria deixa ser abstração filosófica, para assumir toda a concretude do empírico, podendo-se mesmo falar em uma poética das coisas.

Para dar um exemplo dessa ambivalência da imagem do sertão, também presente em *Grande sertão: veredas*, ao responder ao irmão quanto à possibilidade de ver o mar, Dito afirma: “A gente é no

sertão.” Se lemos a frase, levando em conta que Miguilim deixou o sertão para, em seguida, voltar a ele, esta se reveste de significados imprevistos. Como o verbo *ser* arcaico ou o *être* francês, a frase pode equivaler a “A gente está no sertão”. Contudo, a ambigüidade permite inferir também que há uma relação essencial entre nós e o mundo (sertão).

No ambiente rústico em que vivem Miguilim e seus irmãos, como uma espécie de recusa ao meramente pragmático, o ato de contar e inventar estórias reveste-se de uma função estética. Aqui, o contar emerge da fantasia infantil ou da voz de contadoras, como Siarlinda (cf. Joana Xavier). Postulamos, à luz das idéias de Jaus e da crítica brasileira, que o texto de abertura do *Corpo de Baile* também nos retira de uma poética realista para celebrar o contar e o contador.

Siarlinda contou estórias. Da Moça e da Bicha-Fera, do Papagaio Dourado que era um Príncipe, do Rei dos Peixes, da Gata Borradeira, do Rei do Mato. Contou estórias de sombração, que eram as melhores, para se estremecer. Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. (Rosa, 1956, v. 1, p. 92)

Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! — “Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-Ouro! [...]” O Dito tinha alegrias nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira (ROSA, 1956, p. 104).

Sob a égide da alegria, a narrativa permite a Dito “um viver limpo, novo, de consolo”, frase em que ecoa todo o humanismo rosiano, para o qual o jogo da linguagem não se esgota em si mesmo. A arte liberta-nos do mesmo ao celebrar o novo; limpa a vida; aplaca

dores. Em outra narrativa do ciclo — “Cara-de-bronze” — caberá à narração do Grivo amenizar a dor de Segisberto Géia. As referências a Grivo surgem, inicialmente, em “Campo Geral”:

Esse menino o Grivo era pouquinho maior que Miguilim, e meio estranhado, porque era pobre, muito pobre, quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás no Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e um olho-d’água. Diziam que eles pediam até esmola. Mas o Grivo não era pidão. Mãe dava a ele um pouco de comer, ele aceitava. [...] O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas (ROSA, 1956, p. 88-9).

3 “BURITI”

O mais extenso texto de *Corpo de Baile* (“Buriti”) seduz-nos por uma linguagem fortemente marcada pela percepção sensorial. Contudo, a crítica, sem desconsiderar a plasticidade da linguagem, precisa esclarecer o projeto estético que preside à arquitetura da obra. Assim, cabe-nos pensar sobre alguns pontos: como “Buriti” se integra em *Noites do Sertão*, e este no conjunto de sete novelas de *Corpo de Baile*, publicado em janeiro de 1956, meses antes de *Grande Sertão: Veredas*? Como se pode interpretar a constante oscilação de gêneros entre a prosa e a poesia? Pode-se estabelecer alguma aproximação entre “Buriti” e *Grande Sertão: Veredas*?¹

A leitura de “Buriti” aqui proposta parte da hipótese hermenêutica de um sertão internalizado, um sertão-memória, um sertão-eu. Assim, o complexo novelístico de *Corpo de Baile* ganha

¹ Entre os textos dedicados especificamente a *Buriti*, destacam-se, pela densidade e penetração crítica: LIMA (1974) e SANTOS (1978).

unidade não apenas formal, mas temática, observando-se uma certa tendência a resguardar “Campo Geral” como texto de abertura, início de um ciclo que remete a “Buriti”, sem neste se esgotar.

Para o exame de *Corpo de Baile*, nenhuma referência literária ou filosófica será descartada aprioristicamente, pois somente uma interpretação que *considera* o todo da obra poderá dar conta, minimamente, dos sentidos possíveis. Posto isto, fica claro que este trabalho não abandona a tradição hermenêutica que se tem formado em torno de Guimarães Rosa, mas, ao mesmo tempo, procura não conduzir o estudo interpretativo a uma “hiperalegorização” metafísica. A pergunta pelo ser de Deus é uma questão metafísica, porém as respostas que a obra de Guimarães Rosa dá a ela são, antes de mais nada, poéticas; inserem-se em busca de um sentido para o agir humano. As leituras que enfatizam tal aspecto só são legítimas se consideram a distância entre o discurso teológico e o crítico. A legitividade hermenêutica de tais leituras, se se quer fugir a uma visão reducionista, funda-se em não admitir que uma chave — ocultismo, Plotino, Ruysbroeck, hermetismo, Platão — possa abrir o portal do *Corpo de Baile*. O texto, pretensamente aberto, decifrado, guarda ainda, em meio ao que deixa ver, sentidos irreduzíveis a análises lineares.

Não julgo, em um ato crítico pretensioso, ter deslindado a arquitetura subjacente à organização de *Corpo de Baile*, mas ter capturado e demonstrado uma unidade que só reafirma os dados documentais disponíveis no Arquivo Guimarães Rosa: estamos diante de um projeto estético lúcido, pensado em todos os aspectos, inclusive em sua forma de objeto-livro (capa, epígrafe, subdivisões, negrito e itálico, etc.).

Cabe, ainda, retomar o conceito de recepção com base em Jaus (1979). Para o pensador alemão, deve-se diferenciar entre os dois lados da relação texto e leitor, entre os horizontes interno e externo de expectativa.

Entre o *feito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte — o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. Isso é necessário a fim de se discernir como a expectativa e a experiência se encadeiam e para se saber se, nisso, se produz um momento de nova significação. (JAUSS, 1979, p. 49-50)

Não me ocuparei extensamente acerca das relações entre “Buriti” e *Grande Sertão: Veredas*. Contudo, não se pode deixar de notar que a notação espaço-temporal nas duas obras se reveste de formas acentuadamente diferentes. Como insisto em afirmar como hipótese de leitura, em “Buriti” o sertão assume a plenitude subjetiva, uma plenitude evocada poeticamente no texto de *Corpo de Baile*. O sertão-mundo faz-se noite, inflando-se de sinais: “Pararam, perto da grota profunda, que avanhandava o regatozinho corrinhante. Anoitecia, em maio, depois de o poente se queimar. À noite o mato propõe uma porção de silêncios; mas o campo responde e se povoa de sinais.” (ROSA, 1956, v. 2, p. 635); “No que a cidade e o sertão não se dão entendimento: as regalias da vida, que as mesmas não são. Que aqui no sertão, um, ou uma, que muito goza, como que está fazendo traição aos outros.” (ROSA, 1956, v. 2, p. 640)

Não se trata de mostrar a contraface do diurno épico das batalhas, do entrechoque incessante dos bandos armados, uma vez que a dimensão subjetiva do espaço ou de uma certa paisagem assinala toda a obra de Guimarães Rosa. Diante de inúmeras leituras totalizantes, presas em sua maioria ao exercício de uma hermenêutica autoral, é um desafio buscar algo que unifique o projeto estético rosiano (haverá um só projeto?). Contudo, cabe à crítica elucidar este ponto, para assentar a análise da obra de Guimarães Rosa em bases menos frágeis.

Assim, faz-se necessário esclarecer por que o volume duplo de janeiro de 1956 se triparte e se dispõe segundo uma outra ordem, só voltando ao projeto gráfico-editorial primeiro em recente edição

comemorativa lançada pela Nova Fronteira (2006). Afastando sem equívocos o hermetismo numérico do três, consideremos as razões estéticas da trimembração operada a partir da terceira edição de 1964, ainda sob a chancela da prestigiosa José Olympio. Em carta (03.01.1964) dirigida a Bizzarri, o autor esclarece a tripartição, salientando que a importância das epígrafes de Plotino para preservar a unidade do conjunto novelesco de 1956:

Sairá, agora, no decurso de 1964, uma nova edição do “CORPO DE BAILE” — a 3.ª. A novidade é que ele vai ficar sendo em 3vo-lumes. Três livros, autônomos. A idéia já me viera, há tempos. [...] Agora, pois, ele se tri-faz. // Se bem que os livros se ofereçam como independentes mantêm-se, de certo modo, a unidade entre eles, mediante as seguintes manhas 1) o título ab-original, “Corpo de Baile”, é dado, entre parêntese, em letra discreta, no frontispício interno (mesmo porque garante e permite a menção de “3.ª edição”, coisa que muito importa 2) a capa (a mesma da 2.ª edição) será igual para os 3 volumes, variando apenas as cores (grená-arroxeadado ou *bordeaux*, para um azul para outro encarnado ou escarlate para o 3.º na relação das obras (DO AUTOR), explica-se que “A partir da 3.ª edição, desdobra-se em 3 livros autônomos:” e segue-se a indicação dos mesmos. // Em consequência, distribuir-se-ão também, pelos três, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck cada um fica com uma, de cada isto é, o “Noites do Sertão” pegará 2 de Plotino. (Porque eram 4.) Esta é outra maneira de preservar a unidade. O livro ficará sendo em três livros distintos e um só verdadeiro[...] (ROSA, 1980, p. 79-80)

O desafio é crescente: de “Buriti” a *Noites do Sertão*, desta a *Corpo de Baile*. Atingido o volume de sete novelas em sua totalidade, é preciso e remeter a discussão às constantes hermenêuticas construídas em torno da obra rosiana — conjunto multiforme de contos, novelas, romance, poesia rimada, cartas, prefácios, discursos de posse, documentos de pesquisa, cadernetas, traduções, que parece abarcar, por meio de complexas relações literárias, outras formas, como o texto dramático, o cinema, etc., confundindo-se com a Literatura. Assim dimensionado, o estudo da obra rosiana torna-se um grande desafio diante das exigências, às vezes, excessivas de

especialização no âmbito da pesquisa científica.

A organização premeditada de “Buriti” enlaça-o a “Dão-Lalalão”. Juntos, formam o volume *Noites do Sertão*. A sensorialidade inebriante, a presença de uma natureza plena de símbolos fálicos e femininos, conferem ao volume uma unidade imagética e temática. A natureza como que se oferece à gratificação masculina, tal como uma mulher. São muitas as referências sensoriais — “um cheiro que ao breve”, “mimo-de-vênus”, etc. — presentes em ambas as narrativas, cujos protagonistas são casados e sem filhos. Tal exaltação sensorial, contudo, precisa ser pensada como problema estético, isto é, quer-se captar o espaço de modo subjetivo, havendo uma associação entre o olfativo e o espacial (“ar cheiroso dos Gerais” —) (ROSA, 1956, v. 2, p. 546). No conjunto da obra rosiana, pode-se falar mesmo de uma dimensão subjetiva do espaço, algo próximo do que se configura na *madeleine* proustiana. Em termos genológicos, poder-se-ia apontar a presença de uma prosa poética, tal a carga plástica veiculada pela narrativa. Em *Grande Sertão: Veredas*, o objetivo e o subjetivo se alternam. O subjetivo, que Hegel vinculou à lírica, poderia ser justificado em função de nossa hipótese básica: há, em *Corpo de Baile*, fundamentalmente um sertão internalizado, apreendido pelos sentidos e pela imaginação devaneante (“poesias desmanchadas no passado”). O subjetivo, em *Grande Sertão: Veredas*, brota em meio à guerra e ao fragor das lutas humanas. A olfação, constantemente solicitada pelos Gerais, sugere, sem dúvida, uma nota erótica, em que sobressai “desencadeia grão de exalo”: “cunha peluda”, “corpo da gente”. Não se leia, entretanto, tal dimensão perceptiva como uma prova de um pretensão sentido alegórico em “Buriti”, em que se fala de um “sertão a dentro”. (ROSA, 1956, v. 2, p. 635)

Fixada em seus contornos gerais, a hipótese que formulo para a leitura de “Buriti”, examinemos mais de perto o texto no afã de estabelecer, à luz do próprio texto, fundamentos que afastem a possibilidade de uma interpretação aberrante e esquiva à verdade da obra. Para não cairmos no vezo do analiticismo, que fragmenta

e/ou pulveriza o texto em unidades, sem lhes firmar uma possível unidade, elejamos alguns pontos de apoio. Por outro lado, não especulemos sobre uma tipologia das variantes, num exercício de pretensa crítica genética, à luz dos documentos arquivados no Instituto de Estudos Brasileiros (Universidade de São Paulo). Poderíamos, assim, tecer considerações sobre os personagens, a linguagem e o tema da internalização do sertão (que abarca o tema do espaço narrativo).

Sem pretender abolir o conceito de personagem em proveito do pouco vernáculo “actante” (como se, em português, tivéssemos *actar*, praticar atos...), a primeira observação diz respeito à reiteração de alguns tipos de personagens (Chefe Zequiél, por exemplo). Assim, “Buriti”, sendo ou não a lua, como quer Heloísa Araújo, ressalte-se a galeria de personagens femininas: iã-Dijina, Dona-Dona, Dionéia, Alcina, Lalinha, Maria da Glória, Maria Behú, etc. Como conciliar a imagem de um Guimarães Rosa aparentemente conservador e a explosão sensual, que lateja em muitas páginas de “Buriti”. Há um trecho fundamental para a interpretação da tese aqui proposta:

Já aí Miguel cobrava também interesse por nhô Gaspar, nele encontrava a maneira módica do povo dos Gerais, de sua própria gente, sensível ao mudo compasso, ao nível de alma daquelas regiões de lugar e de viver. Contra o sertão, Miguel tinha sua pessoa, sua infância, que ele, de anos, pelejava por deslembrar, num esforço que era a mesma saudade, em sua forma mais eficaz. Mas o grande sertão dos Gerais povoava-o, nele estava, em seu amor, carnal marcado. Então, em fim de vencer e ganhar o passado no presente, o que ele se socorrera de aprender era a preci-são de transformar o poder do sertão — em seu coração mesmo e entendimento. Assim na também existência real dele sertão, que obedece ao que se quer. — “Tomar para mim o que é meu. Como o que seja, dia adiante, um rio, um mato? Mil, uma coisa, movida, diversa. Tanto se afastar: e mais ver os buritis no fundo do horizonte. O buriti? Um grande verde pássaro, fortes vezes. Os buritis estacados, mas onde os ventos se semeiam. Sendo, sim, que, mesmo ali, em volta, nos currais, esperavam as munjas vacas, que cediam o leite das tetas para o sustento de tantos e o rendimento de nhô Gualberto Gaspar. Mas — que eram as vacas —

que lambuzavam com seus quentes focinhos o ar da manhã, nele se limpando, qual numa toalha sem cor, sem risca, dobrável sem uma dobra. Como que os sofrimentos passam, mas a beleza cresce. Agora, Miguel podia sentir-se mais irmão de nhô Gualberto Gaspar — que se desajeitava, comum na roupa amarela encardida, nas botinonas, sacudindo a cabeça rapada, quase alvar-mente, mirando-o, num desentendimento, no simplório receio de ser tomado como rico: — “Ah, essa vacada? Só parte delas, que é minhas. Restante é de iô Liodoro, para ele crio também, à terça[...].” Aí era um homem muito sério. (ROSA, 1956, v. 2, p. 641-2)

Pode-se falar de uma potência afetivo-imagética do sertão, a atuar sobre a personagem, configurando-se a volta ao Buriti-Bom como um reencontro com o povo dos Gerais². Assim, a apropriação do espaço sertanejo pelo personagem não se dá segundo uma dimensão épica, mas lírica, subjetiva. O deslembrar, realizado por Migullim, agora Miguel, reforça tal idéia. Neste contexto, o buriti, metaforicamente visualizado como um grande verde pássaro, fortes vezes, é a beleza da natureza contra a dor. Raramente, vê-se, na literatura brasileira, tal liricização do espaço, paradoxalmente belo e doloroso, exterior e interior. Reescrevendo o mote “O sertão é o mundo”, diríamos que o sertão é o eu, mergulho abissal na memória, captação poética do real.

Se a “tia-vó Rosalina” for a mesma Rosalina do volume *No Urubuquaquá, no Pinhém*, então temos um claro exemplo de um sistema de remissões internas, o que só reforça o caráter unitário do texto. “Mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora. E agora também é que parecia que ela o tivesse visto, de verdade, pela primeira vez. Pois abaixava o rosto — de certo modo devia de estar envergonhada, se avermelhando; e, depois, muito branca. Assim o saudou. A voz: — “... ’s-tarde...” “. (ROSA, 1956, v. 1, p. 306)

² “Campos do Planalto Central; lugares desertos e intransitáveis, no sertão do Nordeste; campos cobertos de erva ou grama; campos extensos e desabitados.” (MARTINS, 2001, p. 248)

Como na lírica da modernidade, não se trata aqui de poesia pura, mas, ao contrário, de uma poesia que mescla, em termos de Auerbach, o sublime e o baixo. Algumas mulheres, de modo surpreendente, evidenciam uma ânsia por “garanhões ganhantes”, donos de “potência bem herdada”:

A uma é essa dona Dionécia, o Inspetor... O senhor sabe. Iô Liodoro é quem dá a eles o sustento, bota o Inspetor sempre de viagem, por negócios e recados... A outra, é uma mulata sacudida, de muita rjeza. Chamada Alcina. Aí, basta a gente ver, para se conhecer como as duas são mulheres que têm fomes de homem. Iô Liodoro, por sangue e sustância, carece é dessas assim, conforme escolhe. (ROSA, 1956, v. 2, p. 670)

Nesse sentido, certa sensorialidade, imagetivamente associada a flor, permite-nos também aproximar “Dão-Lalalão” e “Buriti”, conferindo concretude à idéia de beleza, pelo cheiro e pelo calor do corpo:

Sim, Miguel podia imaginar o trecho, como no tempo de dezembro fora, quando em grupo tinham vindo por ali as moças do Buriti Bom, conforme nhô Gaspar contava. Agora, maio, era mês do mais de florezinhas no chão, e nos arbustos. E o pau-doce, que dá ouro, repintado. Mas tinham passado por lá, com as lobeiras se oferecendo roxos. (ROSA, 1956, v. 2, p. 667)

A paineira alta, os galhos só cor-de-rosa — parecia um buquê num vaso. O chiqueiro grande, a gente ouvindo o sogrunho dos porcos. O curralzinho dos bodes. Pequenino trecho de uma cerca-viva, sobre pedras, de flor-de-seda e saborosa. E, quase de uma mesma cor, as romãzeiras e os mimos-de-vênus — tudo flores: se balançando nos ramos, se oferecendo, descerradas, sua pele interior, meia molhada, lisa e vermelha, a todos os passantes — por dentro da outra cerca, de pau-ferro. (ROSA, 1956, v. 2, p. 479)

Mas Doralda estava ali, sustância formosa — a beleza que tem cheiro, suor e calor. Doralda cantava, fazia a alegria. (ROSA, 1956, v. 2, p. 551)

Como se vê, trata-se de texto carregado de metaforicidade — a pele interior das flores de romãzeira e de mimo-de-vênus — representando imagetivamente uma entrega amorosamente feminina. As imagens ligam-se ao liso, molhado e vermelho são, evidentemente, sensuais. No entanto, insisto, tal desafio não reside unicamente em uma experiência sexual, mas em uma associação entre o erótico e a poesia, esta tão buscada em *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Se a arte promove renovação da percepção, fundir o poético e o erótico se nos afigura algo destoante dos consensos modernistas. Assim,

A noite não é só dos amantes que fogem à lei clânica, sob o domínio do desejo; ela também é habitada por seres como Chefe Zequiêl, morador do moinho:

— Que é que eu acho do Zequiêl, o Chefe? Tolo na retoleima, inteiro. Exemplo ao senhor: quando tem missa ou reza em qual-quer lugar, eh ele vai, e se consegue deparar com um papel escrito, ou livrinho de almanaque ou pedaço velho de jornal, ele leva, não sabe ler, mas ajoelha e fica o todo tempo sério, faz de estar lendo acompanhante, como se fosse em livros de horas-de-rezar...” Afora a mania do inimigo por existir, o Chefe era cordo, regrado como poucas pessoas de bom juízo. — “Por nada que não trabalha em dias-de-domingo ou dia-santo.” Uê, uê. — “Se-nhor verá: ele descreve tudo o que diz que divulgou de noite — o senhor pedindo perguntando. Historeia muito. Eh, ele pinta o preto de branco[...]” (ROSA, 1956, v. 2, p. 674)

Corpo de Baile é, assim, o ciclo da memória. A idéia de que o passado não é algo imóvel, estoque de lembranças a serem recuperadas segundo o alvitre do sujeito, é recorrente e permite ligações entre as novelas de *Corpo de Baile*.

Então, de repente, o Dito estava pior, foi aquela confusão de todos, quem não rezava chorava, todo mundo queria ajudar. [...] E o Dito quis rir para Miguilim. Mas Miguilim chorava aos gritos, sufocava, os outros vieram, puxaram Miguilim de lá. // Miguilim doidava de

não chorar mais e de correr por um socorro. Correu para o oratório e teve medo dos que ainda estavam rezando. Correu para o pátio, cho-rando no meio dos cachorros. Mãitina caminhava ao redor da casa, resmungando coisas na linguagem, ela também sentia pelo estado do Dito. — “Ele vai morrer, Mãitina?!” Ela pegou na mão dele, levou Miguilim, ele mesmo queria andar mais depressa, entraram no acresente, lá onde ela dormia estava escuro, mas nunca deixava de ter aquele fogueiro de cinzas que ela assoprava. — “Faz um feitiço para ele não morrer, Mãitina! Faz todos os feitiços, depressa, que você sabe[...]” Mas aí, no vôo do instante, ele sentiu uma coisinha caindo em seu coração, e adivinhou que era tarde, que nada mais adiantava. Escutou os que choravam e exclamavam, lá dentro de casa. Correu outra vez, nem soluçava mais, só sem querer dava aqueles suspiros fundos. Drelina, branca como pedra de sal, vinha saindo: — “Miguilim, o Ditinho morreu[...]” (ROSA, 1956, v. 1, p. 104)

Ao evocar a cena, já como Miguel, em “Buriti”, temos:

O Dito, irmãozinho de Miguel, tão menino morto, entendia os cálculos da vida, sem precisar de procura. Por isso morrerá? Viver tinha de ser um seguimento muito confuso. Quando Miguel temia, seu medo da vida era o medo de repetição. [...] O Mutum. Assim, entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais. De preto, em alegria, no mato, o mutum dança de baile. Maria da Glória sabe que pode fiar, de sua beleza. Ela tem meu olhar para os seus braços. — “O senhor está com a idéia muito longe[...]” De onde eu sou, ela é: descende dos Gerais, por varonia. Minha meninice é beleza e tristeza. — “Dito, você é bonito! [...]” — o papagaio Papaco-o-Paco conseguiu falar. Matavam o tatu, nas noites de o belo luar. (ROSA, 1956, v. 2, p. 661 e 691)

Chefe Zequiêl, como Gorgulho (“Recado do Morro”) pertence a uma classe recorrente de personagens cuja característica principal reside numa singeleza que marginaliza. Sendo uma poderosa criação poética, não se presta ao papel de mero suporte documental, como a atestar os vínculos entre o texto rosiano e a realidade. Na imagética da narrativa, o mato e o campo, espaços sertanejos, são irrupções de um embate entre o silêncio e a resposta, verdadeiro jogo

hermenêutico que é mais argumento a favor da concepção de sertão atrás exposta. Em um espaço exterior ou interior? Da resposta a esta indagação, decorre um dos núcleos significativos do texto. *Noites do sertão*, assim, desfamiliariza a visão corriqueira sobre o espaço que cerca as personagens e pode ter seu título lido como uma metáfora do amor ou da morte, manifestação de uma prioridade do temporal (noite) sobre o espaço (sertão).

Maria Behú, símbolo da privação da beleza, morre. O relato desta morte, embora simetricamente oposto, evoca a de Dito. São duas mortes diferentes: a da criança e a do adulto, representadas como em círculo, sem que tal imagem permita uma leitura linear ou a relevância do circular.

Cedo, na manhã, todos se uniram em exclamações e soluços.

Maria Behú estava morta.

Meu Deus, e aquilo se dera, atroz, tenramente, na noite, na calada. E era possível Maria Behú, sem perfil, os olhos fecha-dos, nos lábios nem sofrimento nem sorriso, e a morte a embelezara. Partira, na aurora. Tia Cló, tão cedo, encontrara-a assim, o terço de contas roxas na mão, assim ia ser enterrada. A dor de todos se fazia branda, falava-se no Céu. “Que é que se vê no Céu?” Ah, não sair de perto dela, ficar ali, escutando o murchar das flores e o lancear das velas, e era como se falasse com Maria Behú — que certo gostaria de poder responder-lhe. (ROSA, 1956, v. 2, p. 807)

Maria Behú, presa a um terço, é embelezada pela morte, noite de um sertão para a qual ela caminhará durante toda a vida.

O espaço, misto de dor, morte, erotismo e memória, adquire um tratamento particular em “Buriti”, embora ainda subalterno à experiência do tempo. A noite em que se deu partida é relembra frequentemente ao longo do texto. Há um sertão da infância e um sertão da velhice. Se tivéssemos apenas a embriaguez sensorial, tão bem representada por Iô Liodoro, teríamos uma imagem parcial da noite. Da mesma forma, há espaços que podem ser lidos como espaços da vida, de um viço, de uma umidade, há espaços da estagnação, da solidão, do “miasmal”.

Do Brejão, miasmal, escorregoso, seu tijuco, seus lameiros, lagoas. Entre tudo, flores. A flor sai mais colorida e em mimo, de entre escuros paus, lôbregos; lesmas passeiam na pétala da orquídea. Pia a galinhola gutural. Estala o vlim e crisso: entre a água e o sol, pairam as libélulas. E os caracóis encadeando espíntrias, junto de outras flores — nhô Gualberto Gaspar levaria um ramillete daquelas, oferecer a Maria da Glória, para pôr num vaso. E o desenho limite desse meio torvo, eram os buritis, a ida deles, os buritis radiados rematados como que por armações de arame, as frondes arrepiadas, mas, sobressaindo delas, erecto, liso, o estipe — a desnudada ponta. Sobrelanço, ainda — um desmedimento — o buriti-grande.” (ROSA, 1956, v. 2, p. 674-675)

Esta justaposição imagética de belo (“A flor sai mais colorida e em mimo”) e miasmático, a evocar algumas das imagens mais vivas de Baudelaire, é inusitada e põe em evidência a modernidade do texto, capaz de conferir beleza plástico-sensorial mesmo àquilo que repugna ao leitor. Em geral, a crítica tem apontado, com base no estudo da narrativa, os processos de erotização do texto. Contudo, sem fazer nossa reflexão em superficial aproximação psicanalítica, procuremos pensar o erotismo sob um viés hermenêutico e em conexão com a hipótese já formulada. Como é que leitor apreende tal dimensão do texto? Mais uma vez, como no caso de Chefe Zequiel, não se trata apenas de uma queda ao nível do documentarismo. A imagética rosiana, apesar de toda a carga de conotações sensuais, — “agudo sobressalto”, “Seus olhos intensos pousavam nela”, “o quente de prazer que de seu corpo subiu” — pode ser interpretada, para além dos limites das microspias estilísticas, como tentativa de renovação da linguagem, co-relativa a atos de percepção diferenciados, segundo a estética rosiana. O leitor, assim, ainda que diferenciando mundo e livro, vê-se diante da necessidade de repensar dados objetivos em confronto:

O objeto material do ensaio é o romance *Buriti* de Guimarães Rosa. Seu objeto formal é a tentativa de descobrir a estrutura e o sentido da obra do escritor mineiro, ou, a construção da forma e a construção do

tema. Pelo termo “forma” se incluem os processos de construção do Enredo, das Personagens, das relações espaço-temporais, enfim da linguagem que materializa o imaginário do romance. [...] No campo semântico do termo “tema” incluem-se os vários motivos que servem como suportes para a presentificação da história. Existe no *Buriti*, talvez, um tema geral que se expande através da ação das diversas personagens. É possível anunciá-lo como a história do amor no Sertão. (SANTOS, 1978, p. 17)

Viúvo, Iô Liodoro é um personagem complexo cuja caracterização não permite ver nele, aprioristicamente, apenas o fazendeiro típico, expressão alegórica de uma mentalidade machista e conservadora. Preso às convenções sociais, preso ao estatuto da casa e ao cumprimento de uma lei consuetudinária, tem, por outro lado, um apetite voraz pelas mulheres. O sertão interiorizado, deslocado, se nos mostra o poder viril do “garanhão feliz” (expressão de Dalcídio Jurandir), não deixa de projetar sobre ele uma inquietação, um apelo erótico que consegue vencer, ainda que temporariamente, a lei antiga. Ora, como por convenção as prescrições sociais são obedecidas, exteriormente, no íntimo algumas personagens se debatem. A noite, assim, é o momento da eclosão das subjetividades, dos desejos inconfessáveis, figurados no texto por meio de formulações belamente plásticas que transformam a natureza do sertão um espaço deslocado pela memória, pelo tempo e pelo desejo. “A vida não tem passado” (Rosa, 1956, v. 2, p. 822), afirma o narrador. Por quê? Não haveria passado uma vez que giramos no espaço de uma eternidade?

Tal configuração da personagem, dividida entre o interno e o exterior, procura diluir a linearidade romanesca, em proveito de uma unidade capaz de integrar todos os aspectos relacionados ao sertão, em uma imagem, paradoxalmente, coerente com o projeto estético a que obedece o conjunto narrativo.

No que se refere às epígrafes, 2 de Plotino e 1 de Ruysbroeck, é de praxe considerá-las como detentoras de uma verdade sobre a obra, apenas captável por iniciados em Neoplatonismo.

a) “Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira!” PLOTINO

b) “Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.” PLOTINO

c) “A pedrinha é designada pelo nome de *calculus*, por causa de sua pequenez, e porque se pode calcar aos pés sem disso sentir-se dor alguma. Ela é de um lustro brilhante, rubra como uma flama ardente, pequena e redonda, toda plana, e muito leve.” RUYSBROECK, o admirável

Como se sabe, o pensamento de Plotino (204-270 d. C.) foi, fundamentalmente, uma reelaboração do idealismo de Platão, com notável influência das concepções cosmogônicas de Aristóteles. Seu propósito fundamental era estabelecer a relação entre o princípio espiritual da realidade, o Uno, e as coisas engendradas por ele. Segundo o sistema de Plotino, o Uno, incognoscível e transcendente a qualquer definição, seria a origem de tudo o que existe, por meio de uma sucessão de emanções. A primeira delas é o *Nous* — o intelecto ou princípio ordenador — e a segunda o Espírito ou Alma do Mundo, da qual participam as almas individuais aprisionadas na matéria, ordem inferior da realidade. A função primordial da filosofia seria elevar a alma, por meio do entendimento, em direção ao divino, processo do qual decorreria, em última instância, a fusão mística com o Uno. A matéria pura é o mal e o Uno identifica-se ao bem. Considero que as citações do pensamento plotiniano, que faz derivar do Uno tudo o que existe são importantes, contudo não se pode examinar o texto literário como ancilar a uma vontade autoral, mera ressonância de um demiurgo, a pairar acima da dimensão histórica do homem. Assim, as imagens presentes no corpo das epígrafes — teatro de palcos múltiplos, dançador, pedrinha — parecem instigar o leitor a não considerar *Corpo de Baile* sob uma perspectiva redutora,

meramente regionalista, dada a referência a um espaço marcado pela presença dos gerais.

A crítica rosiana, seduzida pela orientação autoral, tem lido as epígrafes de *No Urubuquá, no Pinhém* como demonstrações claras de um certo idealismo. O uso de epígrafes e de notas de rodapé, desde *Sagarana*, serviu, de certo modo, como orientação de leitura do autor mineiro pela crítica, apontando em direção ao oral, ao provérbio, à cantiga, a filósofos (Schopenhauer, Plotino, Platão) e a místicos (Ruysbroeck). Assim, uma referência às *Enéadas* (II, i, 7) de Plotino, em *No Urubuquá, no Pinhém*, imporia ao crítico estudar as possíveis repercussões do filósofo neoplatônico no enredo e nos temas do volume. Contudo, o estudo das fontes epigráficas há de ser tomado mais como labirinto borgiano do que como forçosa diretriz hermenêutica. Com exceção da epígrafe platônica (*Górgias*, 492 e) de “Páramo”, que traz o texto de um fragmento de Eurípides, não há, na obra de Guimarães Rosa, remissões diretas, por meio de epígrafes, a textos e autores trágicos gregos. Como se vê pelo seguinte exemplo, em que o verbo profético de Malaquias, o Gorgulho da gruta, prevê uma possível morte à traição, o termo *destino* pode ter a conotação de providência: “Destino quem marca é Deus, e seus Apóstolos!”. (Rosa, 1956, v. 2, p. 407)

As epígrafes, portanto, devem ser consideradas no plano da ficção, sob pena de reduzir as narrativas de *Noites do Serião* a ilustrações de uma tese apriorística, o que torna secundário o exame dos aspectos literários de “Buriti”. A primeira epígrafe, recorrendo a imagem de um teatro de palcos múltiplos, Plotino contrapõe a alma dentro de nós à sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste “teatro de palcos múltiplos”, que é a terra inteira!

Finalmente, ao lembrar o cinquentenário de *Corpo de Baile*, vale evocar as palavras que Guimarães Rosa usou para aproximar o idioma húngaro e a arte:

Molgável, moldável, digerente assim — e não me refiro em espécie só à língua literária — ela mesma se ultrapassa; como a arte deve ser,

como é o espírito humano: faz e refaz suas formas. Sem cessar, dia a dia, cedendo à constante pressão da vida e da cultura, vai-se desenrolando, se distorce, se enforja e forja, malêta-se, faz mó do monótono, vira dinâmica, vira agente, foge à esclerose torpe dos lugares comuns, escapa à viscosidade, à sonolência, à indigência; não se estatela. Seus escritores não deixam. (ROSA, 1957, p. 24)

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: EDUSP, 1992. 178 p.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: SENAC; Cotia: Ateliê, 2003. 292 p.
- FARIA, Elizabete Brockelmann de. O papel do narrador em “Campo Geral”. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2003. p. 184-189.
- JAUSS, Hans Robert. *Littérature médiévale et théorie des genres. Poétique*. Paris, n. 1, p. 79-101, 1970.
- _____. Petite apologie de l'expérience esthétique. In: _____. *Pour une esthétique de la réception*. 6. ed. Paris: Gallimard, 1978. cap. A.
- _____. A Estética da recepção: colocações gerais. In: Luiz Costa Lima (Coord.). *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.
- LEITE, Dante Moreira. *Campo geral*. In: *Psicologia e Literatura*. 3. ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. p. 178-192.
- LIMA, Luiz Costa. *A Metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974. 234 p.
- LOPES, Paulo César Carneiro. *Dialética da iluminação: a revelação como capacidade de escuta do outro — leitura de “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa*. São Paulo, 2000. 357 f. (Tese) Doutorado em Letras Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo.
- MARTINS, Heitor. No Urubuquá, em Colônia. In: MARTINS,

- Heitor, *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte e Brasília, 1983. p. 81-94.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001. 536 p.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. 279 p.
- PRADO JUNIOR, Bento. *O destino cifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa*. *Cavalo Azul*. São Paulo, n. 3, p. 5-30, 1968.
- RÓNAI, Paulo. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1958. 256 p.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 2 v.
- _____. Pequena palavra. In: RÓNAI, Paulo (Org.). *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. p. 11-28.
- SANTOS, Wendel. *A Construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978. 232 p.
- SOARES, Claudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em Campo Geral*. São Paulo, 2002. 129f. Tese (Doutorado) em Letras, Universidade de São Paulo.

ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA: O FELIPPE PATRONI DE HAROLDO MARANHÃO*

João Marcelo Vieira LIMA
(Universidade Federal do Pará)

RESUMO: Esse artigo apresenta a questão do entrecruzamento histórico ficcional no romance biográfico *Cabelos no Coração*, de Haroldo Maranhão. Utilizando as *Obras Escolhidas* de Felipe Patroni, o autor reabilita a utilização da técnica do pastiche e da colagem, ao mesmo tempo em que redimensiona a escritura histórico-biográfica situada em um espaço intervalar entre a realidade factual e a imaginação narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: romance histórico; biografia; Haroldo Maranhão; ficção; pastiche.

ABSTRACT: This paper presents the subject of the historical fictional interrelation in the biographical novel *Cabelos no Coração*, by Haroldo Maranhão. Using Felipe Patroni's *Obras Escolhidas*, the author rehabilitates the use of the technique of the pastiche and of the collage, at the same time, what restructures the writing historical biographic in a space between the factual reality and the narrative imagination.

KEYWORDS: Historical novel; biography; Haroldo Maranhão; fiction; pastiche.

O memorialismo, o romance-reportagem, o romance de viagens, o (auto)biografismo, o romance-histórico são gêneros da

* Artigo resumido e reorganizado a partir de capítulo da dissertação de mestrado *Felippe Patroni: entre a História e a Ficção*, defendida por mim em 2002 na UFPA (Universidade Federal do Pará).

narrativa que conduzem o leitor de uma obra ao chamado entrecruzamento do histórico com o literário, do virtual com o real, aquilo que a historicidade atualiza como presentificação de fatos ocorridos no tempo. Hayden White (1994) analisou a passagem do texto histórico para o poético e fez considerações à continuidade da escrita da história em um texto ficcional:

De um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tão *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências (WHITE, 1994, p. 98).

Alguns desses gêneros tiveram sua origem na antiga civilização com Plutarco e Tácito. No Brasil, o gênero como semificcionalização inicia-se com os romances históricos de José de Alencar, com o (auto)biografismo de Joaquim Nabuco e tem como expoentes autores como Graciliano Ramos, Oswald de Andrade e Pedro Nava. Sem mencionar alguns dos representantes mais recentes como Fernando Gabeira, Zuenir Ventura, Judith Lieblich Patarra, Fernando Morais, Ana Miranda, Silviano Santiago, Marcio Souza, dentre outros.

Em 1990, Haroldo Maranhão publica *Cabelos no Coração*, obra de estilo histórico-biográfico que narra a vida do primeiro jornalista paraense Felipe Patroni, tendo como painel histórico a estrutura política do Brasil do século XIX. A obra repensa o pacto virtual-histórico dos personagens biografados, desenvolvidos a partir do momento em que o leitor desempenha um papel fundamental no mundo da obra. Como argumenta o filósofo francês “entrar em leitura é incluir no pacto entre leitor e o autor a crença de que os acontecimentos relatados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz” (RICCEUR, 1997, p.329).

A reconstituição dos passos das personagens biografadas se torna possível pelo permanente preenchimento por parte da imaginação do leitor nos espaços vazios existentes nas narrativas históricas. Essa condição dá ao romance biográfico um caráter de reafirmação do passado, por isso mesmo capaz de promover um movimento regressivo no tempo histórico.

A escritura da história consiste numa rede de acontecimentos que se caracteriza, como lembra White (1995), por uma natureza puramente provisória e por um registro histórico incompleto e inexato. O texto histórico ocupa, assim, uma dimensão entre a natureza ficcional e real do passado, tornando-se duas escritas com propostas diferentes, mas inseparáveis numa perspectiva textual contínua.

As narrativas históricas ou biográficas têm ainda algo em comum com as narrativas ficcionais no que diz respeito à inserção do conteúdo factual ao nível textual. Os fatos reais tratados textualmente assumem um estágio intervalar entre a realidade e a imaginação na medida em que as narrativas histórico-biográficas são conjuntos de representações codificadas em realidade historiográfica num nível inicial para que num momento seguinte se possam construir as narrativas recodificadas a critério da ficcionalidade textual. Em outras palavras, o nível inicial da concepção historiográfica é o momento, em que o historiador/biógrafo, ao resgatar uma série de documentos, pistas, registros, ou seja, ao realizar um trabalho arqueológico visa a se defrontar com a realidade factual do mundo passado. O momento seguinte diz respeito à inevitável recodificação desse material resgatado ao nível textual, tecendo no texto uma realidade concreta “arrancada” do mundo material e aplicando um formato poético que sobrevive a todos os indícios da materialidade mundana.

A escrita histórico-biográfica caracteriza-se pelos esforços e empreendimentos concretos de um historiador, entretanto tal concretude se desfaz no fazer de sua escritura, no ato de o leitor situar em sua imaginação uma época desfeita pelo tempo, pela guerra,

pelo homem. O fazer histórico-biográfico moderno vem se consolidando numa tentativa reflexiva de pensar sobre a historiografia numa dimensão mais ampla, permitindo ao texto se mostrar por inteiro e nessa apropriada exibição pode-se vislumbrar uma escrita mais ética, mais crítica e mais consciente do empréstimo da imaginação proveniente da ficcionalidade numa permanente alteração estrutural e reflexiva desenvolvida em torno da escrita da história.

A ficção e a realidade se entrecruzam num nível textual ao permitir que o mundo poético seja soerguido em meio aos esforços historiográficos de tornar a escrita “real”. Seria menos traumático ao biógrafo/historiador que se permitisse compreender que a ficcionalidade tem mais capacidade de reconhecer um discurso ideológico na escrita literária, pois a ideologia tem caráter ficcional, torna-se presente nos textos sem que seja percebida sua atuação. A ideologia dos discursos está dissolvida em todos os atos e principalmente na maioria dos textos escritos. Um historiador mais sensível e mais receptivo à condição ficcional da história poderia perceber, com muito mais facilidade, as ideologias sugeridas nos textos. Hayden White adianta tal questão:

Com efeito, tal reconhecimento serviria de antídoto eficaz para a tendência dos historiadores a apegar-se a preconceitos ideológicos que eles não reconhecem como tais, mas reverenciam como a forma de percepção “correta” do “modo como as coisas *realmente* são”. Trazendo a historiografia para mais perto das suas origens na sensibilidade literária, deveríamos ser capazes de identificar o elemento ideológico, porque fictício, contido em nosso próprio discurso (WHITE, 1994, p.98).

Cabelos no Coração conduz o leitor ao universo das inúmeras aventuras e viagens do jornalista Felipe Patroni e, ao mesmo tempo, descreve um breve painel sobre a vivência do homem amazônico no século XIX, usando um estilo ora marcado pela

paródia, ora pelo pastiche, demonstrando, no primeiro caso, uma contestação burlesca ao modo de escrita da historiografia antiga e, no segundo caso, um rememorar e um reencontro ao estilo de escrita dos romancistas do passado, numa atitude, que ao mesmo tempo, amplia e renova o discurso da obra criada.

Cabelos no Coração representa um projeto de escritura ficcional que levanta a questão dos modelos de escrita entre o tempo virtual e o real da história, cumprindo o papel de provocar a consciência crítica do leitor para que este perceba a escrita da obra como um caminho mais aberto para o entendimento das múltiplas possibilidades de receber a história dos homens em seus diferentes grupamentos sociais.

Outra característica utilizada pelo autor do romance é a irreverência como forma de descaracterização da busca do nacionalismo e da identidade nacional característicos do tradicional formato do romance histórico-biográfico inaugurado por Walter Scott. Com ironia despojada, Maranhão nega no nível figurado aquilo que é afirmado no nível literal.

Uma das técnicas utilizadas pelo autor para redimensionar a antiga concepção do romance biográfico é a colagem. Sendo esta técnica utilizada para representar o aspecto mais “real” da história diante de um contexto ficcional. Esse recurso, ainda é usado em outros romances do autor como em *O Tetranelo del-Rei*. Com a colagem, o romance, além de reverter para o campo ficcional aquilo que é registrado pela historiografia oficial, acaba adquirindo um *status* positivo de pastiche. Uma das características mais importantes dessa técnica consiste, ao contrário da paródia, em valorizar o gênero.

Tendo este gênero iniciado no século XIX, o romance histórico tem sofrido, ao longo dos tempos, um natural desgaste como projeto de concepção estética. De acordo com (PAULINO; WALTY; CURY, 1995, p.34)

O drama, pelo excesso de paródias criadas sobre ele, teria perdido a eficiência, tornando-o, assim, um gênero morto. Sendo pastichiado, ou seja, recuperado, o drama tem uma chance de ressurgir revitalizado pelo desgaste natural do tempo e da utilização. A função do pastiche é proporcionar, através da imitação dos gêneros ocorrentes em obras passadas, uma reação ao que já está demasiadamente saturado. A imitação do pastiche não é, pois, uma simples cópia de uma proposta literária do passado. Consiste em transgredir o mundo da obra, proporcionando “um diálogo entre textos”. (PAULINO, p. 34)

O fragmento do capítulo 1, retirado das *Obras Escolhidas de Felipe Patroni*, coincide literalmente com o primeiro parágrafo de *Cabelos no Coração*. É dito em ambos os trechos: “no dia 19 de janeiro de 1829, saí da capital do Pará para o Rio de Janeiro, embarcado na escuna *Amizade*, trazendo comigo minha família”. (MARANHÃO, 1990, p. 141)

Em outros momentos, ocorre nessas duas narrativas um fenômeno semelhante. Entretanto, a utilização do pastiche, nesses casos, cumpre a função de transcrever as idéias principais dos textos mencionados sem copiar as obras citadas. Observe os exemplos destacados, ora nas *Obras Escolhidas* (1) e ora em *Cabelos no Coração* (2).

(1) A vila não tinha pároco; o templo estava quase abandonado aos morcegos; entretanto o velho sacristão, devoto honrado que não vivia dos mortos nem das oblações dos santos, mas de duas vacas de leite, que lhe rendiam oito vinténs por dia; este virtuoso ancião era quem fazia de sacerdote *in partibus*, e celebrava as canções noturnas que se entoavam ao Altíssimo.[...] O sacristão portanto lhe ditava os despachos, e deferindo as petições, uma vez por outra escreviam *Amem*, porque se lembrava de haver aprendido que aquela palavra quer dizer *assim seja*. Estes dois pobres diabos, o juiz e o Sacristão, eram de resto umas almas muito boas; e eu tive o prazer de livrar o primeiro de um lance apertado de judicatura, isentando-o de uma responsabilidade pecuniária, de que talvez a ciência do seu pio assessor não poderia isentá-lo nunca. (PATRONI, 1975, p. 262)

(2) Arronches não tinha pároco. E o sacristão, piússimo ancião, é que fazia as vezes de sacerdote *in partibus*. Na vila era o que mais fazia, sendo o de mais competência. Administrava a igreja, por mandato de Deus, a quem tempo faltava para andar por Arronches [...] nas petições em que despachava pelo Sr. Pontes, vez por outra deferia ou indeferia apondo ao cabo o latim das orações, *Amem*, porque lhe havia dito o último cura em quem deitara os olhos que queria dizer *assim seja*. Os dois pobres diabos eram almas muito santas e eu tive o prazer de ser gravado financeiramente e do que não o teria poupado a ciência escassa do sacristão. (MARANHÃO, 1990, p. 173-174)

(1) Entretanto, consultava a gente polida do Ceará a respeito de continuar minha viagem por terra: todos se me opuseram, à exceção do Sr. Martiniano de Alencar, único homem, que mostrou idéias sãs das estradas. (PATRONI, 1975, p. 259-260)

(2) Os amigos taxativamente se opuseram [...] Um dentre eles se pôs de acordo com a viagem, o Sr. Martiniano d'Alencar, o único, que demonstrou idéias sãs das estradas. (MARANHÃO, 1990, p. 161-162)

Seria possível enumerar muitos outros pastiches ocorridos durante a viagem da personagem pelo sertão. Os exemplos servem para confirmar que nem sempre a imitação de um estilo consagrado é utilizada pejorativamente como forma de cópia, aproveitando seus elementos mais representativos. Pelo contrário, o pastiche aqui tem a função de favorecer a obra, alcançando resultados que redimensionam o que foi um dia consolidado nas origens desse gênero. Assim, não só os fragmentos citados caracterizam o pastiche, mas a linguagem total do romance é percebida como reescritura do texto patroniano. Maranhão absorveu a linguagem oitocentista, tanto pastichiando a personagem principal quanto parodiando a linguagem do historiador Domingos Antônio Raiol.

Um exemplo clássico da técnica do pastiche em nossa literatura pode ser verificado na obra *Liberdade*, de Silviano Santiago. Nesse livro, o autor utiliza como referência a obra

Memórias do Cárcere, de Graciliano Ramos. Outro exemplo dessa técnica está presente na própria obra *Tetraneto del Rei*, de Haroldo Maranhão (1982).

Por vezes, a narrativa das viagens é interrompida, fazendo lembrar *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, onde uma longa viagem é realizada pelo personagem narrador, que sai da cidade de Lisboa a caminho de Santarém. Em meio à história, a personagem interrompe a narrativa para refletir sobre assuntos de filosofia, literatura, história e arquitetura. Os cortes do narrador são tão freqüentes que em determinado capítulo, ele mesmo adverte que não fará mais interrupções e seguirá adiante até a conclusão da narrativa.

Em *Cabelos no Coração* há uma ocorrência dessa natureza. Um exemplo disso ocorre no capítulo 36, quando a personagem Felipe Patroni interrompe a narrativa da viagem realizada na escuna amizade e escreve uma “epístola intimatória” dirigida ao Snr. Harald Maranhão, naturalmente um gracejo resultante do jogo de palavras com o próprio nome do narrador. O diálogo entre o personagem-histórico Felipe Patroni e o possível autor da narrativa (Haroldo Maranhão) pode ser considerado como mais uma das ironias de linguagem presentes no romance. Essa atitude caracteriza um aspecto mais burlesco da narrativa, promovendo intencionalmente um afastamento entre a questão histórico-biográfica da personagem central e a construção de um estilo próprio do narrador.

A carta de Patroni é uma crítica explícita contra Maranhão, entendendo que esse autor estaria insinuando coisas malévolas contra Patroni e sua família.

Atente-me vosmecê: eu bem o acompanho, de lupa à mão, do que anda a tratar sobre mim e os meus. Nem me ralo quando me não rala, conquanto a verdade dos fatos ande a infinito número de léguas. Estou-me nas tintas a óleo, porque não me coso às suas letras, voando como voam os artefatos do Ribeiro de Souza, acima das entrevadas rãs que nem mais pulam. (MARANHÃO, 1990, p. 149-150)

Patroni surge, assim, como personagem figurado, distante da “verdade” histórica. Nessa carta, as palavras da personagem Felipe Patroni dirigida a Harald Maranhão funciona como uma crítica do autor a Domingos Antônio Raiol, um dos principais historiadores que combateu abertamente as idéias de Patroni. Essa carta também atua como argumento de inserção ficcional diante da realidade histórica retratada por Maranhão. O diálogo entre personagem e autor é uma característica pouco comum na literatura moderna. Sugere, no campo da linguagem, uma interação entre o criador e a personagem, desenvolvendo-se no intervalo interrompido do discurso. Não há no enredo, numa perspectiva mais ampla, propósito para esse embate. A história do romance não é sobre um autor e sua personagem, e sim sobre uma personagem e sua história de vida, levada aos leitores através de um narrador que não coincide com o autor da obra.

O romance além de fazer parte de um projeto histórico forjado por Maranhão, como já ocorre em *O Tetraneto del-Rei* e em *Rio de Raivas*, tem a intenção de repensar o sistema de crenças que fazem com que a história seja concebida como real, fazendo com que a condição ficcional do tempo da narrativa no romance histórico e da própria escrita da História seja compreendida de modo mais honesto. Nesse caso, o autor nega o discurso legitimador do fazer histórico-biográfico.

É justamente pela redefinição das bases do romance histórico tradicional que esse gênero se revitaliza em nossa literatura. Sendo atualizado não se torna anacrônico. O que o diferencia de grande parte dos gêneros da atualidade e aí está um de seus maiores méritos, é a separação da tradição. Estas evidências ficam claras com o rompimento da linearidade temporal da narrativa, com as antecipações e a revelação do enredo a cada início de capítulo do romance, com a referência ao estilo de autores da nossa literatura como José de Alencar e o próprio Felipe Patroni, com a crítica a personagens históricos e

a historiadores como Fernão Mendes Pinto, João de Barros, Domingos Antônio Raiol e D. João VI.

Depois de considerar a obra como quase dissidência do modelo histórico-biográfico tradicional e como forma de reestruturar o gênero decorrente de uma longa trajetória na literatura universal, é necessário mencionar nessa análise alguns acontecimentos históricos observados pelo personagem Felipe Patroni e descritos pelo narrador através do seu processo de criação.

O capítulo 71 é todo escrito em primeira pessoa, o que naturalmente indica ser narrado pela personagem Felipe Patroni. Nesse momento, a viagem dos Maciéis Parentes aporta na província do Rio de Janeiro. Esse capítulo menciona as diferenças e o choque cultural entre os migrantes do norte-nordeste com a paisagem íngreme do sudeste e a culinária exótica da região. O capítulo seguinte do romance continua a descrever as divergências causadas pelo embate entre as culturas heterogêneas. Patroni, ao apresentar as novidades da Corte para sua esposa, tomava o cuidado para tudo poder explicar como receptivo cicerone.

Ela de tudo desejava inteirar-se. E ele acudia-lhe à curiosidade, um pouco hospedeiro, viajante de um rol de viagens e ela uma assustada açaraense na cidade grande [...] Tornou a abastecer de novidades a dona-de-casa, com a despensa ainda vazia. (MARANHÃO, 1990, p. 302)

Em breve resumo no capítulo 72, observa-se um olhar crítico sobre as atividades político-culturais da cidade do Rio de Janeiro do ano de 1831. O narrador descreve, evidentemente com uma perspectiva distanciada da época, um ambiente esqualido e inóspito:

O novo Imperador era um menino. Há dois meses o pai abdicara após dez anos de saraus, viagens, e fêmeas. Consigo considerava o juiz de fora, finalmente metido em roupas convindas a um

magistrado, no interior de uma sege de aluguel, apresentando a cidade à deslumbrada paraense. A qual paraense não enxergava para além das maravilhas naturais da cidade, isto é, as doenças que nela grassavam, a sujeira, os esgotos ambulantes à cabeça dos *tigres* — criaturas como toda gente, com boca, olhos, pernas, braços, orelhas, porém de pele negra, trazidos de Angola e de outros lugares africanos. E que por isso carregavam vasilhas de excremento pelas ruas para despejá-las no mangue ou na baía. (MARANHÃO, 1990, p. 301)

Nas últimas linhas desta citação, o autor denuncia duas características importantes no âmbito cultural da cidade do Rio de Janeiro, que acabava por espelhar as práticas sociais de grande parte da sociedade brasileira do século XIX. A primeira trata das doenças e da fétida sujeira que se propagava nas cidades oitocentistas como o Rio de Janeiro, onde inexistiam redes de esgoto. Outro aspecto a ser discutido pelo narrador, trata da questão do papel social do negro, funcionando como mão-de-obra escrava na sociedade da época. Maranhão descreve o papel social do negro da época. Um elemento de subserviência, programado para servir aos senhores brancos e destinado ao pesado trabalho nas lavouras e aos serviços domésticos mais humilhantes.

À medida que a viagem avança rumo à sede do governo imperial, a atitude crítica contra os políticos da Corte se torna cada vez mais objetiva e contundente, sem, contudo, perder o refinado tom de ironia e bom humor em suas considerações. Quando por volta de sua viagem a Minas Gerais, já com indícios visíveis de tísica, a personagem discorre uma sagaz crítica ao governo.

Esquece-te do sangue que já o esqueci. Temos aprontos a providenciar. Ainda ficarei uns dias à espera do régio deferimento. Usarei lenços ensopados de extrato para livrar-me do mau cheiro do governo, dos ministros corruptíssimos, que despedem pior alento que os tigres, cloacas ambulantes. (MARANHÃO, 1990, p. 312)

A obra de Maranhão representa um retorno ao modo de elaboração das narrativas do passado, já que o tema da viagem apresenta essa noção de regresso. Além disso, a proposta de Maranhão tem a intenção de narrar o modo de vida de um grupo social familiar típico da sociedade paraense do século XIX, reconstruindo os costumes da sociedade oitocentista em diversos grupos culturais. Evidentemente, Maranhão resgata a feitura das narrativas da época, inclusive quando utiliza, ao longo de seu texto, as já mencionadas técnicas de pastiche. Entretanto, em meio ao desenvolvimento da narrativa, apesar de propor uma reconstituição de um passado distanciado pela ação tempo, provoca um desafio na visão de mundo do leitor uma vez que sua escritura altera o modelo estabelecido das obras por ele pastichiadas. À propósito da escritura de Maranhão, a professora Lucilinda Teixeira (1998) realizou estudos em *Crítica Genética* sobre a gênese do texto do autor em *Memorial do Fim* (1991). Tal obra é responsável por uma tessitura híbrida entre atores reais e fictícios que teriam sido “parceiros” de Machado de Assis tanto num plano de convivência pessoal do acadêmico como personagens fruto de criação do autor de *D. Casmurro*¹.

O estudo de Lucilinda Teixeira analisa como se dá o processo de criação haroldiana a partir da apropriação de fragmentos de textos das obras de Machado e a sua reorganização criativa em torno de um texto original presente em *Memorial de Aires*. Não se trata aqui de um aprofundamento maior sobre o trabalho de *Crítica Genética* realizado por Lucilinda Teixeira a partir da obra de Maranhão. A intenção é, além de perceber que a recepção da obra de Maranhão já é alvo de interesse por parte

¹ O trabalho de Lucilinda Ribeiro Teixeira presente em *Ecos da Memória* analisa através de um trabalho arqueológico os passos da criação de Haroldo Maranhão. Nesse tipo de abordagem, o autor involuntariamente acaba oferecendo a pesquisadora certas pistas decisivas para sua investigação. Esses indícios são percebidos, quando Maranhão afirma que “Não há nenhuma palavra minha” ao longo dos quatro

de pesquisadores da Amazônia, discutir o papel da elaboração textual da obra haroldiana. Assim como fez em *Memorial de Aires* (1985), datado pelo menos cinco anos antes da feitura de *Cabelos no Coração* (1990), Maranhão transpõe de uma obra a outra uma técnica em comum, que também é verificada em outras de suas obras como em *Tetraneto del-Rei* (1982). Um escritor ou o artista em geral costuma trazer em si determinados indícios que tornam o conjunto de sua obra, ao longo dos anos, reconhecida pela frequência contínua dessas “pistas” marcadas na elaboração textual.

O trabalho de Lucilinda (1998) deixa claro, para essa pesquisa, que a constância da apropriação textual feita por Maranhão a fim de transformar, no ato de criação, a obra numa nova articulação estrutural e semântica, corrobora a tese sugerida nesse estudo de que o pastiche é uma marca que confere ao texto a autenticidade almejada pelos autores contemporâneos. O termo “pastiche” é entendido, aqui, como um efeito de recapitulação positiva da obra, sendo ainda capaz de desmistificar algumas crenças existentes na criação artística que associam, por exemplo, o pastiche ao plágio. Tal associação compromete o nascimento de uma obra de escritura original, impossibilitando a dinâmica de criação artística da atualidade, que, livre de certos mitos, pode promover o diálogo entre a escrita literária com o que já foi produzido nesses muitos séculos de cultura e língua escrita.

Outro trabalho realizado no sentido de analisar a obra de Maranhão é o artigo de Rodolfo A. Franconi para *Revista de Letras* de Curitiba intitulado *Senhoras e Senhores: Haroldo Maranhão*. O artigo de Franconi (1996) inicia com um depoimento sobre o agradável encontro que teve com Haroldo Maranhão, no inusitado dia 1º de janeiro de 1987, responsável pela realização da entrevista. O artigo aborda inicialmente os passos do autor

primeiros capítulos da obra. É bom lembrar, que esse estudo foi realizado com o suporte teórico da *Crítica Genética*.

em sua terra natal, focalizando os inesquecíveis anos da livraria Dom Quixote de propriedade de Haroldo Maranhão, “por onde passaram, entre outros, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, numa memorável noite de autógrafos em 1960” (FRANCONI, 1996, p. 43).

O artigo reflete fundamentalmente sobre a escritura do Diário de Haroldo Maranhão, a ser editado ao longo de futuros volumes. Em determinado momento, Franconi (1996) se refere a uma das falas do autor sobre a técnica empregada em grande parte de *Tetraneto del-Rei*:

A articulação de textos de autores seus queridos e respeitados — muitos remontados às suas ávidas leituras juvenis — com o propósito de prestar uma “homenagem” de tipo tão encontrável na música erudita como, por exemplo, uma frase musical de Mozart em Beethoven, etc. Homenagem essa, no seu caso, também a autores esquecidos — o caso do Frei Amador Arrais —, e mesmo a palavras hoje só ‘em estado de dicionário’, evocando Drummond. (FRANCONI, 1996, p. 44-45)

Homenagear, em seus livros, autores queridos por Haroldo Maranhão, parece ser o empenho de muitas explicações para a utilização do pastiche e das técnicas modernas de articulação textual. A homenagem é uma atribuição dada pelos críticos como uma forma de definir o espaço ocupado pela evocação dos autores universais referidos por Maranhão. Entretanto, o que pode parecer uma simples coadunação textual (um texto sobre outro texto), carrega em si um caráter mais significativo para a escritura literária.

Além de homenagear através, não somente, da citação dos autores, mas do próprio estilo característico de cada um dos seus eleitos, absorvendo a técnica e o estilo do “outro”, Maranhão cria um modelo inusitado, pois não se trata de uma simples influência apática e invisível aos olhos dos leitores, mas de um assumido e declarado exercício de recuperação e absorção de

estilos literários deixados pelos mestres das literaturas e mestres de Maranhão.

A personagem Patroni declara que sua história está longe de ser uma espécie de modelo historiográfico dos viajantes quinhentistas. Em um dos capítulos de *Cabelos no Coração*, a personagem revela não estar interessado em descrever a viagem à maneira de Fernão Mendes Pinto e João de Barros, considerados como paradigmas oscilantes entre a ficção mais desabrida e a historiografia mais fidedigna.

O narrador está correto ao relatar tais falas da personagem, pois a escrita patroniana tão pouco tem a ver com o modo de escrita de Fernão Mendes Pinto ou João de Barros. Patroni tem a intenção de escrever sobre sua viagem ao interior do Nordeste com os préstimos da realidade dos fatos. É importante notar que aqui não é mérito da questão relacionar sua escrita ao problema do diálogo histórico-ficcional. O objetivo patroniano não está em relatar fatos por intermédio de ficcionalidade pura como faz Fernão Mendes Pinto em suas acidentadas viagens pelo Oriente. Não se está tratando do problema da escrita historiográfica, e sim da seleção dos fatos históricos. Assim, enquanto Mendes Pinto, em *Peregrinação*, discorre sobre hipotética viagem realizada até a China, muito motivado pelo fenômeno das Grandes Navegações Portuguesas, Patroni narra sua viagem pelo coração do Brasil, relatando o caminho que percorreu com a família e sentindo-se animado a tratar disso, pois é muito mais do que um simples diário de viagem comercial ou profissional.

Cedera Dr. Patroni aos rogos esposa, de efetuar uma relação daquela viagem que juntos e pela primeira vez empreendiam. Não era o pensador de se ocupar das nonadas, por essa forma entendendo as relações ou crônicas de viagens. Desprezava, por menores, fernõesmendespintos e joõesdebarros, salvantes alguns bons trechos deles que estimava (MARANHÃO, 1990, p. 155).

Em síntese, todo trabalho historiográfico, por mais bem respaldado pela consulta às fontes possui dívidas intransponíveis à

realidade dos fatos. Assim, uma das mais importantes contribuições da ficção está no empréstimo para a história da capacidade de perceber, por meio da imaginação, muito além dos fatos descritos pela escrita historiográfica. Desse modo, a imaginação do leitor desempenha a função de diálogo entre o ficcional e a realidade. A ficção, nesse aspecto, é quase histórica a partir do momento em que os fatos narrados pela voz narrativa são considerados acontecimentos passados. A biografia do jornalista paraense Felipe Patroni, narrada por Haroldo Maranhão, apresenta características que fortalecem a aliança entre virtual e o ficcional. Recursos intertextuais como o pastiche, a paródia, a ironia e a colagem são usados ora como vínculos de confirmação da realidade dos fatos, ora como questionamento do fazer histórico tradicional. Elementos que oferecem ao leitor de *Cabelos no Coração* um romance biográfico capaz de entrecruzar o real e o poético.

REFERÊNCIAS

- CHAVES, Maria Anunciada. Apresentação. In: Obras escolhidas de Felipe Patroni. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1975.
- FERNANDES, Gisele Manganelli. A Viagem espaço-temporal pelo romance histórico: os casos de Lincoln e Libra. *Revista de Letras*, UNESP, v.39, 1999.
- FRANCONI, Rodolfo A. Senhoras e senhores: Haroldo Maranhão. *Letras*. Curitiba, n. 46, p. 43-51, 1996.
- MARANHÃO, Haroldo. *A estranha xícara*. Rio de Janeiro: Saga, 1968.
- _____. *Chapéu de três bicos*. Rio de Janeiro: Estrela, 1975.
- _____. *O Tetranelo del-Rei*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.
- _____. *Cabelos no coração*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1990.

- _____. *Memorial do Fim: A Morte de Machado de Assis*. São Paulo: Marco Zero, 1991.
- PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- RICCEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997. v. 3.
- SILVA, Glaydson José da. Hayden White e Provocação à História. *Montagem: Revista do Centro Universitário Moura Lacerda*. v. 4, n.4, 2000. p. 103-111.
- TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro. *Ecos da memória: Machado de Assis em Haroldo Maranhão*. São Paulo: Annablume, 1998.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.
- _____. *Meta-História: A imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

A LITERATURA LATINO-AMERICANA E AS ALEGORIAS NACIONAIS DE “CONCIERTO BARROCO”

Maryllú de Oliveira CAIXETA
(Universidade Federal de Uberlândia)

RESUMO: A identidade problemática da América Latina reflete-se na recorrência do tema na literatura realizada nessa parte do continente. As imagens de Caliban, do antropófago e a atribuição de um sentido barroco à experiência latino americana caracterizam uma parte expressiva da literatura em questão. O “Concierto Barroco” de Carpentier exemplifica, por meio do personagem Amo, as dificuldades da elite crioula em encontrar uma origem nobre para si na Europa de seus avós e mesmo de identificar-se com ela. O personagem escravo músico Filomeno naturaliza a fabulação, assim como o Amo, e transita abusadamente entre as hierarquias, alegorizando o sentido barroco da identidade em questão. O *jazz* é o produto crioulo, antropofágico e barroco de negros cuja origem apagada na história foi substituída pela fabulação nos *spirituals*, num caminho musical que renovou a música moderna no mundo todo. É significativo que Carpentier tenha criado por meio de Filomeno a unidade da experiência americana, cuja fronteira é o México.

PALAVRAS-CHAVES: barroco; antropofagia; literatura latino americana.

ABSTRACT: The troublesome identity of Latin America reflects on the addressing of the issue in the literature made in this part of the continent. The images of the Caliban and anthropofagy, along with the attribution of a baroque meaning to the latin american experience characterize a expressive part of such literature. By means of the character called Amo, Carpentier's “Concierto Barroco” exemplifies the difficulties of the creole elite in finding a nobel origin for themselves in their grandparents' Europe, and in identifying themselves with it. The musician slave Filomeno instances the fabled narrating, as well as Amo, and abusedly transits between the hierarachies, turning the baroque meaning of such identity to an allegory.

The jazz is a creole, anthropofagic and baroque product which origin (faded from the history) was replaced by the fabled narrating in the spirituals in a musical way that renewed the modern music in general. It is meaningful that Carpentier had created, by means of Filomeno, the unity of the american experience bounded by Mexico.

KEYWORDS: Barroc; anthropophagic; latin-american literature

1 AMÉRICA LATINA: CALIBAN ATROPÓFAGO BARROCO

Tratando-se da literatura da América Latina precisamos primeiro admitir a existência problemática desta enquanto conjunto de culturas variadas, além de ressaltar a multiplicidade das produções e projetos literários nesses países. Essa visão de conjunto das literaturas ibero-americanas justificaria-se pela existência de traços semelhantes entre os diversos países, sua história colonial, além da comum influência francesa:

Estes traços seriam naturalmente devidos ao fato de os nossos países terem sido colonizados pelas duas monarquias da Península, cujas afinidades eram notórias; ao fato de terem conhecido a escravidão, como regime de trabalho, a monocultura e a mineração, como atividade econômica; de passagem em geral por um processo amplo de mestiçamento com povos chamados *de cor*; de terem produzido uma elite de *crioulos* que dirigiu o processo de independência em períodos sensivelmente paralelos, e depois o capitalizou em benefício próprio, a fim de manter mais ou menos intacto o estatuto econômico e social (CANDIDO, 1989, p. 200).

Como bem salienta Ahmad (2002), a heterogeneidade coexiste nos países de capitalismo atrasado, entre os quais os latino-americanos estamos obviamente incluídos, e também nos países de capitalismo avançado, nossos colonizadores e demais impérios. Então, para o ensaísta indiano, o mundo é um conjunto em que

todas as partes caracterizam-se internamente pelos conflitos entre o capital e o trabalho, refletidos de modo heterogêneo nas literaturas de todos os países. Contrapondo-se ao teórico norte-americano Jameson, para quem toda a literatura do que chama equivocadamente de “Terceiro Mundo” representaria uma “alegoria nacional”, Ahmad esclarece que esse tipo de alegorização acontece, por exemplo, também nos Estados Unidos como nos demais países do “Primeiro Mundo”. Privilegamos, nesse estudo, textos da literatura latino-americana que apresentam um compromisso com a construção do que seria nossa identidade *barroca*, sem pretender reduzir a diversidade de nossa literatura ao projeto americanista. Mesmo que as disparidades entre os povos da América sejam maiores que as da Europa, pelas “tremendas distancias idiomáticas [...], sociais, cronológicas, discriminatórias” (CARPENTIER, 1984, p. 28), precisamos atentar para não incorreremos na mesma miopia de Jameson e cremos que o *barroquismo*, que para Carpentier (1984) nos constitui, caracterize as heterogeneidades culturais ou espaço-temporais como exclusividade nossa. Admitindo-se que haja uma cultura latino americana, alguns de nossos intelectuais, ficcionistas e poetas, cada um a sua maneira, perseguem nela uma imagem de feição barroca: ficcionalidade independente, valorização dos significantes e da percepção sensual, redimensionamento das paixões na aproximação do sujeito com o mundo, estranhamento num olhar de superfície, multiplicidade espaço-temporal, identidade incógnita, primazia de um conhecimento não racionalizado da realidade, experiências cotidianas do fantástico e do maravilhoso. A euforia dos intelectuais latino-americanos acerca da “afirmação nacional” e da “justificação ideológica” de seus interesses teóricos é herança das “projeções utópicas” da América em expectativas produzidas nos processos de Independência vistos pelas elites crioulas como a consumação utópica dos destinos do homem do Ocidente (CANDIDO, 1989, p. 141). Portanto, o interesse romântico pela configuração de uma identidade nacional, em si já plural, filiada às dos demais países da América Latina, está vinculado a uma

perspectiva que nos contrapõe ao colonizador¹, como seu *outro*; e, nesse sentido, nos afirmamos positivamente como Calibans, no sentido rebelde e pré-lógico com que Retamar (2005) interpreta o personagem de Shakespeare.

Sabemos que a antropologia, ciência tributária da consideração do *outro* redimensionado no contato com o americano autoctone, tem estudado as culturas do Novo Mundo que emergiram na consciência fracassada Ocidental/mundial já num primeiro momento como utopia terrena, lugar da alteridade (FIGUEIREDO, 1994, p. 18). O etnocídio que teve início na chegada do europeu (gripado, piolhento, sífilítico) financiou o projeto de modernização moderno por meio do espólio imperialista deste continente, a partir do século XVI. A obra de Lévi-Strauss ajudou a eliminar o mito da distinção entre “povos naturais”, estudados pelos naturalistas, e povos civilizados, objeto de estudo dos historiadores”, favorecendo uma visão plural da história que inclui memória e esquecimento (MATTA, 2003, p. 189), de modo a abarcar os processos históricos, vivenciados por nós, adequados à nossa formação cultural *híbrida* (CANCLINI, 1997). Nossos pais civilizados construíram, por meio do poder, uma tradição histórico-imperialista, viabilizada pela escrita, herdada do mundo greco-romano, depois apropriada pelo cristianismo e seu épico Bíblia, cânone milenar, *best seller* que predomina em conferir ao Ocidente uma origem (religiosa) judaico-cristã, ainda que o sincretismo religioso seja um exemplo de conquista do colonizador pelo colonizado. No sentido oposto ao da linearidade histórica, nossos pais ameríndios, ágrafos, vivenciavam uma temporalidade circular dentro de uma tradição oral que integrava o homem à natureza favorecendo a abundância comum dentro de suas sociedades (CLASTRES, 1990). Nossos pais africanos, como grande parte dos autóctones, tiveram suas línguas suplantadas, no processo de

¹ Aliás, uma perspectiva cara ao colonizador, que canoniza em língua inglesa nossos textos que realizam a “alegoria nacional”, ou o exótico, ou o realismo, ou qualquer representação explícita de nossa experiência cultural.

escravização, sendo que essas línguas eram o veículo de sua tradição oral, incrivelmente resistente pela apropriação do outro e reelaboração de si que conta apenas com “rastros/resíduos” (GLISSANT, 2001, p. 19). Também muitos povos de todos os continentes somaram-se a nossa mestiçagem desde que a América entrou para a consciência do Ocidente como espaço de multiplicidade.

Tendo em vista que a memória recorta interpretações dos fenômenos de acordo com os afetos que os tornam vivamente, ou não, acessáveis por ela como um portal espaço-temporal; uma “coexistência de tempos” (BOSI, 1977, p. 13) própria da imagem poética encontra correspondência nessa “pluralidade de tempos” característica da América (FIGUEIREDO, 1994, p. 21), cuja identidade em construção encontra forma nas imagens: Caliban, antropofagia e barroquismo. A imagem poética estrutura com perfeição nossa face misteriosa, privilegiando a contorção herdada do confronto entre as noções de espaço e tempo relativas a nossos pais civilizados e primitivos. No caso da América Latina, enigma aberto, os esquecimentos e lembranças, o registrado e o eliminado fundem-se oferecendo muitas vezes na ficção a ênfase ignorada pelo “humanismo ginásial” (SLOTERDIJK, 2000, p. 14) que a tudo uniformiza. Colonizados, não temos familiaridade com nossa própria história, mas com a do colonizador. Nossa literatura, no entanto, possui como traço comum o interesse temático, alegórico, ensaístico, imagético, pelo modo como as diversas populações híbridas, marginais, participam ativamente da realidade latino americana. Nesse sentido, a segunda parte deste texto refere-se ao “Concierto Barroco”, de Alejo Carpentier, que alegoriza os processos culturalmente interativos da colonização, sendo ao mesmo tempo ficção barroca independente.

Os costumes das aldeias americanas correspondiam às necessidades da “sociedade de abundância” (CLASTRES, 1990, p. 143) caracterizando tipos de cultura alheios à noção ocidental de história, escrita, estado e mercado. Híbrido da civilização e de

culturas primitivas, o difundido interesse intelectual-emocional (imagético de Caliban²) dos intelectuais latino-americanos pela nossa constituição incógnita recorre à história e antropologia, esta ciência tardia dos séculos XVIII e XIX. No que se refere à contribuição dos negros para a América, a história contempla seus focos de resistência, como Quilombos, seus cárceres, culinária, religiosidade, contribuições lingüísticas, as igrejas que ergueram, seus filhos eminentes, o folclore, a arte – sobretudo a música –, as cidades velhas em que seus fantasmas exibem-se nos traços dos nativos desfocados pelo comércio histórico da América, o *outro* ainda iluminado ao [turístico] sol do Novo Mundo. Soma-se à parcela africana da América a história das civilizações sem história, que diz respeito às situações de contato entre as culturas dos “povos testemunhas” (GLISSANT, 2001, p. 15) autóctones, além de mitos coletados e observações antropológicas. Tal contato resultou em transfiguração desfigurada e não-democrática de tempo, espaço e miscigenação do Velho com o Novo. A contribuição do Velho tornou possíveis o Estado, a escrita, a História, o mercado (CLASTRES, 1990, p. 133), os etnocídios, a escravidão, o latifúndio, a inserção na civilização, sem esquecer que dela herdamos inclusive a literatura, como bem lembra Candido (1989).

Encontrar na miscigenação uma essência latino-americana e valorizar sua positividade são pontos comuns nas obras de Oswald e Retamar; poetas cujas imagens do antropófago e Caliban, respectivamente, contrapõem-se aos discursos de história oficial para demonstrar os processos pelos quais incorporamos o mundo e nos constituímos como parte dele (RETAMAR, 2005, p. 148-149). No entanto, Retamar sublinha em seguida o absurdo bestial da metáfora antropofágica, que objetivava alarmar, sobretudo o burguês, numa atitude de sobressalto provinciano que imitava o

² Trata-se da imagem de *Caliban*, que inspirou o teórico Retamar a ler o personagem homônimo de *A tempestade* de Shakespeare como representação positiva do autóctone americano. Esta metáfora repercute em estudos realizados por toda a América Latina.

espírito das vanguardas européias. Para Carpentier (CHIAMPI, 1980, p. 160), a pré-lógica nos seria natural ao passo que artificialmente forjada pelo europeu que concebe as coisas na ordem das causalidades. Ao contrário da imagem de Caliban, específica para nossa situação colonizada, a antropofagia é uma prática de povos do mundo inteiro, que inclusive sobrevive sutilizada em cerimônias modernas. Mas na trajetória da vida-obra oswaldiana, à antropofagia vanguardista seguiu-se a maturidade relativa ao que Retamar considera o maior trabalho desse nosso poeta de espírito anárquico: “A crise da filosofia messiânica” (1950). De acordo com esta tese, o mundo se divide entre o Matriarcado antropofágico e o Patriarcado messiânico, sendo que o primeiro vai engolindo o segundo, aliado às conquistas técnicas, o que resultará na solução dos problemas atuais do homem e da filosofia³. A técnica da civilização possibilitará o ócio de nossa extinta vida natural, pois pela preguiça, a mãe da fantasia, da invenção e do amor, nos será restituído o instinto lúdico. O Matriarcado diz respeito ao “filho de direito materno”, à “propriedade comum do solo” e ao “Estado sem classes, ou seja, a ausência de Estado”. O Patriarcado representa as relações de poder pelas quais uma classe dirige outras de acordo com as propriedades,

³ A lúdica ousadia desta conclusão positiva, acerca dos rumos de nossa história, remete à proposição existencial roseana: “Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo” (ROSA, 1979, p. 12). O resgate do instinto lúdico é um projeto comum na poética roseana e oswaldeana, favorecendo a vida como devoração contraposta às relações causais. Ao invés de um sentido trágico para a história, o movimento do ser e da história. Também se nota um misticismo íntimo que resgata a fé como importância anterior e superior ao negócio, como o que nos coloca “à espera serena da devoração do planeta pelo imperativo do seu destino cósmico” (ANDRADE, 1970, p. 83), e compromete a autoridade sacerdotal messiânica sobre a ideologia do escravo. A fé vem ao encontro do que Oswald denominou “sentimento órfico” (ANDRADE, 1970, p. 172) correspondente à anedota expressiva de nosso desejo de sermos restituídos “à invulnerabilidade e plenitude primordiais”: “é o caso do garotinho, que, perdido na multidão, na praça, em festa de quermesse, se aproxima de um polícia e, choramingando, indaga: - ‘Seo guarda, o sr. não viu um homem e uma mulher sem um meninozinho assim como eu?!’” (ROSA, 1979, p. 5).

o direito como defesa dos interesses da classe dominante ao invés de qualquer direito natural, o Estado como organização coercitiva personificadora da lei que nega, “pela coação, a própria natureza do homem” (ANDRADE, 1970, p. 80).

Não há pecado do lado de baixo do equador, axioma célebre. Na perspectiva positiva do “Matriarcado Pindorama”, a extrema violência da colonização favoreceu a sobrevivência do pensamento pre-lógico indo-africano, do qual alimentou-se o que viria a ser, no século XX, o *boom* de produção e consumo de nossa literatura fantástica. O fantástico e o maravilhoso seriam variáveis da cultura latino americana, admitindo-se que ela exista em uma feição barroca. Porque não há pecado, veio ao paraíso a esquerda burguesa anti-feudal do século XVIII: jesuítas, utopistas, desiludidos do Velho Mundo decadente de Spengler, colonos pobres e sonhadores, depois anarquistas, antropólogos, artistas a procura de cor, biólogos. Mas não foi somente essa parcela predominantemente ibérica com suas imagens medievais do Novo Mundo que somou-se a nós; ainda não há pecado para coronéis, valentões, jagunços, prostituição, corrupção, velhacaria. No século XVI, a completa ausência de Instituições, a Monarquia, a República, depois a precariedade da modernização não ofereceriam a regularização eficiente da prática que distinguisse e punisse o erro. Não haver pecado sustenta-se nessa mesma precariedade institucional, que torna possíveis a extrema violência e a positiva deglutição do Bispo Sardinha, imagem oswaldiana de nossa selvageria e resistência revolucionária. Também as expulsões dos Holandeses e da Reforma religiosa são fatos históricos de importância simbólica na poética-utópica oswaldiana do “Matriarcado Pindorama”. A Contra-Reforma, instrumentalizada por jesuítas descendentes de árabes, morenos, guerreiros e mestiços, é valorizada pelo olhar de Oswald como a negação da razão e sistematividade que construíram os projetos de civilização daqueles países que nos seriam opostos: Holanda, Estados Unidos, Alemanha (FIGUEIREDO, 1994, p.24). A violência e o isolamento possibilitam a ausência de pecado diversamente no sertão e no litoral,

de implicações irreduzíveis a uma avaliação positiva ou negativa. O regionalismo interessa-se pelos interiores brutos e seus heróis de dimensões épicas, e para Carpentier o novelista americano não pode hoje adiar a tarefa de encarar o espaço urbano nosso contemporâneo, com a “complexidade dialética” cabível como a denomina Fuentes (RETAMAR, 2005, p. 55), em narrativa universalizante que comporia uma novelística americana (CARPENTIER, 1984, p. 14). O canibal devorou o bispo Sardinha numa imagem vivíssima na sátira mestiça oswaldiana: violência, perigo e humor.

2 A GALERIA DO AMO

No primeiro capítulo de “Concierto Barroco”, de Carpentier, o narrador apresenta a galeria do Amo, por meio de que vislumbramos o gosto barroco por convergir fabulosamente a representação de tempos históricos diversos como as antiguidade greco-romana e a do *outro* americano do século XVI. A memória do aristocrata mexicano é representada em moldes europeus nas pinturas de sua galeria e na ópera “Montezuma”, sendo que em ambas encontramos representações da Grande História que narra a conquista do México. Os impérios de lá e de cá ofereceram à representação histórica a grandiosidade fabulosa que o poder encena “en el gran teatro de los acontecimientos” para aquele que viaja, vê e narra. O teatro é um motivo barroco recorrente na novela, em diálogo com a pintura e a música, que dissolve limites no conteúdo barroco. A programática novelística americana de Carpentier representa a história nos terrenos da fabulação. As linguagens com que o texto dialoga, a música, a imagem (pictórica), a arquitetura renascentista italiana, a ópera e o *jazz* contribuem para movimentar sentidos barroquizados da história. A imagem barroca em que convergem as contribuições dessas linguagens situa-se na história dos séculos XVI, XVII, quando a Europa tomou consciência da existência da América e resgatou-se opulenta da decadente herança

medieval. A modernidade nasceu prometendo o paraíso na terra, as utopias de que as revoluções são filhas. O paraíso da religião deixou de ser apenas a alternativa ao inferno pós-morte, para ser a promessa terrena da conquista feita aos eleitos: cada Próspero europeu, e sua descendência aristocrática. Também uma nova geografia tropical corporizava o paraíso do homem e da mulher nus: o lugar da ausência de pecado. Imagens inspiradas pela inédita alteridade americana ambientaram a auto-representação do barroco europeu. O barroco italiano nos legou imagens claramente etnocêntricas como tentativas de alteridade. A Grande História barroca, fabulada “en el gran teatro de los acontecimientos” (CARPENTIER, 1975, p. 11), converge anacronicamente a antiguidade greco-romana ao primitivismo americano. O quadro das grandezas, entre o retrato naturalista da sobrinha casta-ardente e o do dono da casa, narra o embate entre os impérios de Montezuma e do herói Hernán Cortés.

Pero el cuadro de las grandezas estaba Allá, en el salón de los bailes y recepciones, de los chocolates y atoles de etiqueta, donde historiábase, por obra de un pintor europeo que de paso hubiese estado em Coyoacán, el máximo acontecimiento de la historia del país (CARPENTIER, 1975, p. 10).

“Tres belas venecianas”, da pintora Rosalba, criou no Amo expectativas naturalizadoras da representação da beleza das mulheres europeias, que se frustrariam após a viagem do México à Itália. A utopia terrena, transferida da América para a Europa, atrai o Amo que se verá contrastado com o *outro* da civilização, se caracterizará como Montezuma no Carnaval e retornará Índio para a terra de origem, que descobriu não ser a Europa de seus avós. “A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca” (CARPENTIER, 1975, p. 97). O Amo criou expectativas fabulosas, com base na representação pictórica rococó realizada pela italiana Rosalba Carriera (1675-1757), de encontrar na prostituta europeia a extrema sensualidade representada na pintura graças a sua experiência com a mulher americana: a esposa

“casta y buena”, santa barroca, e a amante a quem chingou, no dia do enterro de sua companheira, de “fregona de pátios, rayadora de elotes” (CARPENTIER, 1975, p. 13). O Amo sonha com a mulher veneziana cuja “sonrosada poma de um peito” (CARPENTIER, 1975, p. 12) entreveria enquanto passeasse pelos canais. Mas quem lhe exhibe os peitos despididamente é sua amante americana. O protagonista frustra-se tanto com a mulher europeia, como com a Itália e a miopia europeia perceptível por meio da ópera de Vivaldi, “Montezuma”, que tematiza a conquista do México, a respeito de que grita no fim da execução: “Falso, falso, falso; todo falso” (CARPENTIER, 1975, p. 88). A sensorialidade da estética barroca europeia e de suas mulheres contrasta com a imagem da pujança sexual americana, que no primeiro capítulo havia sido reforçada pelo relato das experiências do Amo com a mulher na América, no primeiro capítulo: “[...] la visitante noturna se puso las tetas al fresco, cruzando las piernas con el más abierto descaro, mientras la mano del Amo se le extraviaba entre los encajes de las enaguas, buscando el calor de la *segrete cose*, cantada por el Dante” (CARPENTIER, 1975, p. 13). O discurso do Amo converge sagrado e profano, Dante e erotismo na representação que a novela faz de sua experiência com a mulher americana. A alegoria das situações peculiares da mulher e do escravo americanos ocupa a primeira parte da narrativa, deixando clara a posição ativa desses “subordinados” que agem como senhores.

3 FILOMENO: PROFANO POPULAR E MÍSTICA REVOLUCIONÁRIA

Na segunda parte da narrativa, os barrocos europeus, juntamente a Filomeno e Montezuma, alegorizam as experiências de contato entre as culturas. Devido à viagem, a história recria-se na perspectiva fabulosa que, para o Amo, a Europa perdera. Para Vivaldi “En América, todo es fábula: cuentos de Eldorado y

Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Ojejones que se nutren de jesuítas [...]” (CARPETIER, 1975, p. 91). No capítulo seguinte, o Amo faz a crítica à representação histórica do europeu.

De fábulas se alimenta la Gran Historia [...]. Fábula parece lo nuestro a las gentes de acá porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llamam *fabuloso* cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer – marcó el indiano uma pausa -: No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso” (CARPENTIER, 1975, p. 97).

A história futura alimenta-se da utopia na América, quando o Europeu parece a si mesmo já situado no futuro. O Indiano positiva a compreensão fabulosa da história em toda a narrativa, a exemplo dele mesmo e de seu escravo que tomam as tramas de Medeia, Shakespeare e Dom Quixote como fatos.

Como ler o personagem Filomeno ante a afirmação de Sarlo sobre a morte da cultura popular (2004, p. 100) após sua objetivação científica? As mídias, primeiro a imprensa de Guttemberg, depois a invasão da cultura áudio visual no século XX, teriam exterminado a cultura popular que nunca existiu em estado puro. O negro trazido para a América como escravo renovou a música moderna. Dos guetos à incorporação pela indústria cultural, a música negra transformou-se em produto de ampla difusão por todo o mundo e em convergência ainda atual com os ritmos locais. O escravo-músico Filomeno permaneceu na Europa após a partida de Montezuma, fazendo questão de ver Armstrong, com o qual obviamente identificava-se, também negro, americano e músico. O Índio, ao fim da novela, volta para a América, onde a utopia terrena espera por ele e sua prata. O afro-americano, no entanto, desapegado da origem, desterrado por séculos, permanece na Europa atraído pelo ritmo universalizante do *jazz*: música barroca gerada pela criouliização afro-americana. O final do “Concierto Barroco” desestabiliza os lugares das culturas, nacionalidades, interesses, representantes, e ainda sobre quais seriam a força e a fraqueza dentro dos movimentos

da cultura, ainda que impura e não mais popular. As culturas mais frágeis têm sua memória apagada pela indústria cultural, outras se fortalecem. O advento do áudio-visual, veículo difusor do *jazz* por todo o mundo, tornou anacrônica a execução cotidiana da música popular, que foi relegada aos discos e rádios, o bem comum converteu-se em mercadoria, agora transformado em “tradição popular” para colecionadores e amantes da música, portanto morto na vida. Criou-se uma tradição jazzística difundida por suportes cujo advento coincide com a morte da música popular negra.

O personagem nomeado Filomeno, negro-escravo-músico do, sem nome nem identidade, Amo latino-americano-descendente-de-europeus-e-índios, alegoriza o movimento de produção e circulação da arte, no sentido de que esta se renova a partir da produção cultural popular em relação com as mais diversas classes e nacionalidades. A riqueza das diferenças hoje encontra espaço na discussão acadêmica, o que consolida a prática intelectual alheia à legislação e à profecia (SARLO, 2004, p. 165). Se o intelectual ocupar-se apenas de legislar acerca do cânone⁴ ou de profetizar, correrá o risco de fechar os olhos para o fato de que são as classes populares que tradicionalmente ocupam-se da renovação da linguagem cujo reconhecimento, apropriação e elaboração caracteriza a atitude antropofágica. É principalmente aos pobres que interessam as revoluções. Carpentier aproxima-se da estética contemporânea neo-barroca cujos recursos como “a interferência do mito na história ou a quebra da linearidade temporal” compartilham depois de esgotado o *boom* da década de 60, sendo que o cubano

⁴ A extinta revista *Cult* publicou um artigo de João Alexandre Barbosa, que conta com a autoridade de “um dos maiores críticos literários do país”, intitulado *O cânone do século*, em que abundam nomes das literaturas norte-americana e europeia. Uma das exceções é a de um dos poucos autores latino americanos de larga circulação em língua inglesa e, portanto, (re)conhecido pela *visão míope dos países de capitalismo avançado* (AHMAD, 2002), reproduzida por nossos intelectuais: Jorge Luis Borges (BARBOSA, João Alexandre. O cânone do século. *Cult*. São Paulo, n. 16, p. 10-12, nov. 1998).

centra-se muito mais no trabalho sobre a expressividade narrativa, o que o aproximaria da estética neo-barroca, de seus contemporâneos, apesar da discordância ideológica (Carpentier sempre se preocupou com o desenvolvimento de uma identidade nacional, enquanto seus companheiros respondiam a ímpetos internacionalistas) (JASINSKI, 2004, p. 84).

A crítica à obra de Carpentier divide-se em recebê-la como uma “ontologia de América Latina”, ou em analisar os “textos inseminadores de las teorías americanistas” (CHIAMPI, 1980, p. 155). Fica clara a histórica devoração do europeu por parte de Carpentier na própria biografia do autor, por meio da qual sua voz situa-se claramente num entre-lugar, de Havana a Paris. Chiampi intriga-se com o silêncio do cubano-europeu acerca de sua intertextualidade e convivência com os surrealistas franceses, o que sugeriria conflitos acerca de sua inserção na cultura européia. Devedor da noção de maravilhoso vanguardista, das utopias e alteridade românticas até a independência formal barroca, o americanismo de Carpentier é antropofágico. Insisto na metáfora da antropofagia, de acordo com Retamar no que se refere à não exclusividade americana do ritual e do escândalo provinciano previsto nessa imagem. Assim, a antropofagia mesma pode devorar o escândalo e as vanguardas, se compreendemos que a imagem de Oswald corresponde perfeitamente aos lugares de seu discurso, em cada fase de sua experiência. A antropofagia é trans-histórica como o Barroco, portanto a originalidade de sua imagem não pode ser vislumbrada de uma perspectiva espaço-temporal. Para Carpentier, já éramos originais antes que nós oferecemos a originalidade como meta. A antropofagia não é um ritual exclusivamente americano; a exemplo de Caliban, o barroco, as vanguardas e o romantismo, somos caracterizados como devoradores.

No capítulo 5, musical na forma e no conteúdo, antes de ser executado o concerto que une as setenta órfãs, os barrocos europeus e Filomeno, temos a descrição de uma outra pintura reparada pelo

escravo no orfanato onde o grupo se refugiou para o fim de noite. O quadro narra a cena em que Eva é tentada pela serpente, mito estruturador da cultura patriarcal e coercitiva do ocidente. A seguir, o afro-americano canta quadrinhas que invocam o momento do bote por meio de uma musicalidade ondulante que reproduz o movimento do animal e esconjura o medo que ele inspira. O tratamento íntimo “mi negra” quebra o medo que o ritmo tortuoso da cobra inspirara ao pintor, pois para o negro o jogo do ritmo imprevisível da serpente é sua terra.

- Mentira, mi negra,
ven, ven, ven.
Son juego é mi tierra,
Ven, ven, ven.

O escravo interpreta o assassinato da serpente com uma faca e grita

-La culebra se murió,
Ca-la-ba-són,
Son-son.
Ca-la-ba-són,
Son-son (CARPENTIER, 1975, p. 57).

Ao que o coro dos demais, puxado por Vivaldi, contagia-se por um ritmo adulterado: *Kábala-sum-sum-sum*. Então, a interpretação musical e popular de Filomeno desconstrói a narrativa pictórica renascentista.

Así, en fila danzante y culebreante, uno detrás del outro, dieron varias vueltas a la sala, pasaron a la capilla, dieron tres vueltas al deambulatorio, y siguieron luego por los corredores y pasillos, subiendo escaleras, bajando escaleras, recorriendo las galerías, hasta que se les unieron las monjas custodias, la hermana tornera, las fámulas de cocina, las fregonas, sacadas de sus camas, pronto seguidas, la hermana tornera, las fámulas de cocina, las fregonas, sacadas de sus camas, pronto seguidas por el mayordomo de fábrica, el hortelano, el

jardinero, el campanero, el barquero, y hasta la boba del desván, que dejaba se ser boba cuando de cantar se trataba – en aquella cãs consagrada a la casa consagrada a la música y artes de tañer, donde, dos días antes, se había dado un gran concierto sacro en honor del Rey de Dinamarca [...] – “Ca-la-ba-són-són-són – cantaba Filomeno, ritmando cada vez más. – Kábala-sum-sum-sum – respondían el veneciano, el sajón y el napolitano (CARPENTIER, 1975, p. 58).

A forma livre da música improvisada democratiza e ritualiza a prática artística que fabula a memória cultural cristã, comum a aristocratas, escravos, bobas, trabalhadores e eruditos. Para todos a contribuição de Filomeno revê os modelos culturais que, pela imposição e medo, asseguram as hierarquias. Nesse momento, o escravo libera todos de seus lugares fixos para a dança. Essa ação simbólica assegura a importância de sua contribuição dentro da trans-historiedade barroca. No entanto, Carpentier não relega a libertação da humanidade exclusivamente à música. Adiante, no capítulo 8, o escravo reflete sobre o papel revolucionário que os pobres têm no processo histórico. “Y los que tienen plata no aman las revoluciones...”. Adiante, passeando com o Amo por un loja, Filomeno encontra admirado a letra espiritual e a partitura difícilíssima de “El Mesías”, que Haendel escreveu para o instrumento trompete. O negro quer tocar trompete para pôr em ação o poder místico do instrumento. “Por ello es que suena tanto en Juicios de Gran Instancia, a la hora de ajustar cuentas a cabrones e hijos de puta” (CARPENTIER, 1975, p. 101). O Índio, reacionário, pondera que esse ajuste terá que esperar pelo juízo final, ao que o negro responde: “No tengo tiempo para esperar tanto tiempo” (CARPENTIER, 1975, p. 102). Filomeno permanece na Europa depois do retorno do Índio para ver o concerto de Armstrong.

Venecia parecía hundirse, de hora en hora, em sus águas turbias y revueltas. Una gran tristeza se cernía, aquella noche, sobre la ciudad enferma y socavada. Pero Filomeno no estaba triste Nunca estaba triste. Esta noche, dentro de media hora, sería el Concierto – el tan esperado concierto de quien hacía vibrar la trompeta como el Dios de

Zacarías, el Señor de Isaías, o como lo reclamaba el coro del más jubiloso salmo de las Escrituras (CARPENTIER, 1975, p. 103-104).

A partir da crítica que o Amo realiza da concepção histórica europeia, percebemos a verossimilhança ocupando um lugar na representação da história. Nesse sentido, a ópera “Montezuma” de Vivaldi, a despeito das intenções estéticas do frade, em seu disparate contribui para reinventar o europeu aos olhos dos americanos. Em nome da universalidade de sua estética, o italiano ofende a memória histórica do aristocrata mexicano. No pólo oposto, o da renovação necessária ao movimento contínuo da arte, o capítulo V apresenta a contribuição musical de Filomeno para o impasse gerado pelas limitações do barroco europeus: o ritmo compassado e a aproximação artificial do profano popular ao misticismo erudito.

O concerto barroco, executado no orfanato e no show de Armstrong, dispõe da história com liberdade sem falseá-la, sua materialidade invisível, vibrante, só é reconhecida mediante os sentidos não intelectuais da pele e do ouvido. A representação escrita da música europeia limita seu curso à discursividade arbitrária da escrita musical que possibilita ricas melodias e harmonias: linhas combinadas em originalidade moderna. Como resposta à linearidade da música medieval, a polifonia barroca constrói um emaranhado de linhas melódicas que se correspondem harmonicamente ou conflituosamente. No concerto, elas alternam-se, a exemplo da multiplicidade de sentidos que dá forma à novela de Carpentier. Filomeno e os barrocos são solistas, as órfãs são o coro e os instrumentos de base no concerto do orfanato. As particularidades culturais dos músicos ajudam a compor o todo múltiplo de que o concerto prescinde.

A precedência da Intenção, em Vivaldi, se constrói sob a forma da evolução melódica em detrimento da densidade polifônica. O efeito de fortes contrastes dramáticos, como consequência das relações harmônicas, é contribuição de Domenico Scarlatti. Por sua vez, George Friedrich Haendel faz renascer tardiamente a polifonia vocal no

Barroco. A alternância dos solistas, do coro e dos instrumentos desenvolve o estilo concertante (JASINSKI, 2004, p. 90).

De outro modo, o ritmo livre do negro é favorecido por sua tradição oral e desempenhado por um corpo resistente ao comércio negreiro e à escravidão. Europeus e americanos executam juntos uma improvisação musical no orfanato, no momento em que as hierarquias são quebradas e o ritmo de caldeirões do negro impõe-se aos instrumentos dos eruditos. “Diablo de negro! – exclamaba el napolitano: Cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo. Acabaré tocando música de caniballes”, enfatiza Haendel (CARPENTIER, 1975, p. 60). No momento desse concerto purgador, as setenta órfãs que compunham a filarmônica do maestro Vivaldi riem e batem palmas, depois dançam. Uma delas, “Catarina del Cornetto”, agrada-se de Filomeno e presenteia-lhe com seu trompete antes que todas desaparecessem ao final como “animas de teatro” (CARPENTIER, 1975, p. 61). Consta nas informações biográficas a respeito do frade Vivaldi que ele realmente chegou a morar num orfanato e compôs inspirado na convivência com os órfãos. A harmonia européia de Vivaldi (italiano), Haendel (saxão) e Scarlatti (espanhol), foi devorada pelo ritmo quebrado de Filomeno, resultando no que Haendel trataria depois como mera *jam session*: improvisação musical, dança, ritual coletivo em resgate da primitiva função da arte, jogo da imprevisibilidade melódica sempre única. O *jazz* é crioulo, no sentido que Glissant (2001) atribui a essa mestiçagem harmônica, filho da devoração antropofágica que o colonizado fez do colonizador: música e religiosidade. Desdobramento dos *spirituals* de domínio popular, no jazz convergem espiritualidade e corporalidade, o humano desterrado (representado pelo negro) e sua travessia. No capítulo final, Armstrong executa “Go down Moses e Jonah and the Whale”, que tematizam o desterro de Moisés e Jonas, personagens bíblicos com que os afro-americanos identificam-se. A diáspora de Moisés interessa mais que o sacrifício de Cristo, a promessa da terra – utopia do exilado, cativo e viajante – alimenta uma atitude de vitalidade contrária à do *escravo cristão*

(ANDRADE, 1970). As dissonâncias e quebras rítmicas não são para os negros a perturbação de Platão⁵. As relações culturalmente vivenciadas entre o negro americano Filomeno e o *jazz* são de conteúdo e forma, no sentido de que esse gênero musical é a própria forma crioula de experiência cultural do elemento negro da americanidade. As formas canônicas da pintura e da ópera num primeiro momento confirmariam o *status* do aristocrata Montezuma, posteriormente ultrajado pela artificialidade com que o tema do imperador que representa é abordado por Vivaldi. Mesmo a experiência do Carnaval italiano, que traz o teatro para a rua democratizando-o, que dilui os limites entre o popular e o cânone, além da suposta suspensão de valores que exclui prostitutas e Filomeno, inspira Vivaldi a compor uma ópera: forma tradicionalmente canônica e aristocrática. Ao optar pelo artificialismo da relação entre fábula e história, cuja grandiloquência sustentou-se por meio da engenharia de sua máquina instalada no lugar oficial do teatro, Vivaldi exemplifica a opinião do Amo de que o europeu perdera a percepção dos sentidos que a fábula constrói do ser histórico. O conteúdo cultural americano é deturpado pelas forma eurocêntrica que se ocupa da representação da história do outro tratando-a apenas como exotismo temático.

Haendel critica a irreverência do público no carnaval de Veneza, afirmando que “en su patria, escuchaban la música como quien estuviese en misa” (CARPENTIER, 1975, p. 47). O saxão não compartilha da cultura carnavalesca que mistura o profano popular à função mística da música que os eruditos contribuíram para canonizar dentro dos modelos formais adequados à influência da igreja católica. No capítulo 8, Filomeno encontra em uma loja certa partitura de Haendel com dizeres proféticos que associam o trompete à revolução.

⁵ No *Fedon*, após desqualificar o corpo como origem de todos os enganos, associar a dissonância ao vício e a virtude à harmonia, a tradição de Sócrates contraria a música moderna americana na pergunta que induz seus discípulos à afirmação: “Não repousa toda harmonia na concordância?” (PLATÃO, 1972, p. 160).

The trumpet shall sound
 And the dead shall be raised
 Incorruptible, incorruptible,
 And we shall be changed.
 And we shall be changed!
 The trumpet shall sound,
 The trumpet shall sound! (CARPENTIER, 1975, p. 100)

O trompete de Armstrong, no concerto final de *jazz* barroco, empresta sua retumbância às canções místicas sobre Moisés e Jonatas, de ressonâncias revolucionárias para o negro diaspórico.

A compreensão corporal, sensual, barroca, não oferece um entendimento intelectual do mundo, mas uma visão cósmica perceptível pela imagem poética. Essa visão cósmica primitiva, resgatada por Oswald, não é historicamente pontuada, mas apresenta-se como enigma de unidade e correspondência entre todas as coisas; seu movimento não é linear nem causal, portanto o limite do discurso não o aprisiona como “círculo-de-giz-de-prender-peru” (ROSA, 1979, p. 4). Por isso, a visão cósmica é exclusiva da imagem, visão instantânea da multiplicidade. A imagem americana seria barroca, nela o tempo e o espaço transitam anacronicamente por subterfúgios de línguas suplantadas: substratos. A essência americana não tem essência, mas pertence à unidade favorável ao contato com o outro, sendo a América a revisão desse *outro* e seu espelho. Desde o século XVI que fomos abertos, violados e miscigenados; por mais que houvesse morte proliferou uma vida inédita de nossos pais viajantes, autóctones e cativos. E como estamos aqui, um eixo nos atravessa a todos por esse solo em que plantamos e devoramos, morremos porque nascemos, somos daqui como os rios são daqui. O México, que no primeiro capítulo nos é musicalmente apresentado na linguagem como fonte da prata do Amó, torna-se a origem para que o Índio regressa da Itália. A imagem barroca oferece a cosmovisão nas ações mais mundanas como a do Amó mijando na vasilha de prata, imitado por Francisquillo que mija na vasilha de barro: “Aquí lo que se queda... Acá lo que se va” (CARPENTIER, 1975, p. 8).

Os tempos heterogêneos da prata e do barro convergem numa mesma compreensão da humanidade e da corporeidade. O exercício da alteridade, inspirado ao europeu pela América, transpõe a morosidade do relógio, do tempo medido e da utilidade lógica da prata, para inspirar no humano sua ligação afetiva com o mundo mediante o corpo. O tempo histórico do relógio fecha a novela, mas a energia de Armstrong deixa soando indefinidamente o concerto. A maior contribuição do barroco americano efetua-se pelo descendente de escravo Armstrong, assistido atenciosamente pelo escravo Filomeno. O percussionista, aprendiz de trompete, nos permite perceber a dimensão revolucionária do instrumento executado por Armstrong, cujo misticismo aproxima o tema popular do amor profano ao ritmo do corpo: “I can’t give you anything but love, baby” (CARPENTIER, 1975, p. 107).

REFERÊNCIAS

- AHMAD, A.. A retórica da alteridade de Jameson e a alegoria nacional. In: _____. *Linhas do presente*. São Paulo: Boitempo, 2002. p. 83-107.
- ANDRADE, O.. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970.
- BAKHTIN, M.. *Cultura popular na idade média e no renascimento*. Brasília: Unb, 1987.
- BARBOSA, João Alexandre. O cânone do século. *Cult.* São Paulo, n. 16, p. 10-12, nov. 1998.
- BOSI, A.. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CAMPOS, H. de. Barroco, transbarroco, neobarroco. In: _____. *Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- CANCLINI, N. G.. Das utopias ao mercado. In: _____. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 31-66.

- CANDIDO, A.. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____ . *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CARPENTIER, A.. *Concierto barroco*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.
- _____. *Ensaio*. Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.
- CLASTRES, P.. *A Sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.
- DANIEL, C.. A escritura como tatuagem. In: _____. *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 17-21.
- FIGUEIREDO, V. F. de F.. Na ilha da utopia. In: _____. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.
- GALEANO, E.. Dez erros ou mentiras freqüentes sobre literatura e cultura na América Latina. In: _____. *A descoberta da américa*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1980, p. 21-42.
- JASINSKI, I.. Concierto barroco: desdobramentos musicais. *Outra travessia*. Santa Catarina: UFSC, 2004. Disponível em <http://www.cce.ufsc.br/~pglb/Outra_Travessia_03.pdf>.
- MATTA, R. da. De volta aos tristes trópicos: notas sobre Lévi-Strauss e o Brasil. In: *Nenhum Brasil existe*. Rio de Janeiro: Top Books, 2003.
- PAZ, O.. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PLATÃO. *Fedon*. Porto Alegre: Abril, 1972. (Os Pensadores)
- RANCIÈRE, J.. *Políticas da Escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- RETAMAR, R. F. . *Todo Caliban*. Buenos Aires: Glascso, 2005.
- ROSA, J. G.. Primeiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- SARLO, B.. Culturas populares velhas e novas. In: _____. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- SLOTEDIJK, P.. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

CARTA A UNA SEÑORITA EN PARÍS: EXPERIÊNCIAS NEOFANTÁSTICAS, OU INEXPLICÁVEIS DA REALIDADE

Wanderlan da Silva ALVES

(Universidade Estadual Paulista – UNESP/Rio Preto)

RESUMO: analisamos o conto “Carta a una señorita en París”, de Julio Cortázar, focalizando o trabalho de escrita que se realiza nessa narrativa, a partir da invasão da anormalidade no espaço e na vivência cotidiana do protagonista. Ao ver-se envolvida numa realidade que não pode ser negada nem racionalizada, a personagem principal tanto experimenta a angústia de situar-se numa condição e num espaço que não se submetem, quanto amplia sua concepção de realidade, percebendo que, no contexto em que se insere, realidade é tudo aquilo que é pensável. Desse modo, a personagem reconhece a natureza da comunicação de experiências humanas, realizada via linguagem, como um conjunto de interações pautadas em relações instáveis e marcadas por jogos de poder. Nesse contexto, a experiência com o fantástico se intensifica e leva a personagem e, mesmo o leitor, a questionar seus próprios limites de ação, dentro do universo em que se insere.

PALAVRAS-CHAVE: Julio Cortázar; neofantástico; literatura fantástica

RESUMEN: investigamos el cuento “Carta a una señorita en París”, de Julio Cortázar, enfatizando el trabajo con la escritura que se realiza en ese relato, desde la irrupción de la anormalidad en el espacio y en la vida cotidiana del protagonista. Viéndose bajo una realidad a la que ya no se puede negar ni tampoco racionalizar, el personaje central prueba la angustia de hallarse bajo una condición y un espacio que no se sujetan y, además, amplía su concepción sobre la realidad, percibiendo que, en el contexto bajo el que se ancla, realidad es todo lo pensable. A partir de ello, el personaje experimenta la naturaleza de la comunicación de experiencias humanas que se concreta por medio del lenguaje, tomándola como un

conjunto de interacciones ancladas en relaciones inestables y ordenadas por juegos de poder. En ese contexto, experimentar lo fantástico hace que el personaje, y aun el lector, reflexione sobre sus propios límites de acción en el universo del que forma parte.

PALABRAS-CLAVE: Julio Cortázar; neofantástico; literatura fantástica

Os contos de Julio Cortázar (1914-1984) têm sido estudados sob o rótulo geral de literatura fantástica, seguindo-se propostas variadas para essa nomeação, como a de Todorov (2006) e a de Roas (2001). A grande discussão que emerge ao se declararem fantásticos os seus contos, no entanto, consiste na questão de o que entendemos por fantástico? Procuramos propor a análise de teorias, mas, em geral, somos traídos pela complexidade do texto literário em face, ora da rigidez de teorias centradas especificamente no texto, ora da generalidade das propostas que buscam expandir a noção de fantástico e, para isso, correm o risco de não valorizar suficientemente sua materialidade, sua construção, seu arranjo formal. O próprio Cortázar (1993) afirmava a grande diferença que há entre elas, e dizia que aceitava a denominação de contos fantásticos para os seus por falta de um nome melhor. Sua noção de conto excepcional dá relevo à necessidade de o conto ser breve, intenso e de a narrativa não ter interesse senão para o pequeno ambiente das personagens, isto é, que seja autônomo e não dependa de seu criador para existir. Desse modo, o emprego de elementos fantásticos na composição de seus contos é, em geral, mais um elemento narrativo a ser articulado à sintaxe do texto para a criação de um efeito para a narrativa do que a razão do conto em si, o que, já de início, distancia seus contos da literatura fantástica tradicional, escrita nos séculos XVIII e XIX.

No conto “Carta a una senõrita en París”, por exemplo, o elemento fantástico, o fato de a personagem protagonista vomitar coelhinhos, não a assusta (nem nos assusta) enquanto

acontecimento, não provoca hesitação; por outro lado, não é alegoria, é acontecimento literal. Há, nisso, na verdade, uma outra visão do fantástico em relação ao fantástico tradicional. Por meio dessa perspectiva, à que Alazraki (2001) chama de neofantástico, o conto em questão explora uma realidade inexplicável, mas não o faz para afirmar a razão, e sim para questionar os próprios limites da realidade do protagonista e da relação do homem com ela e com seus conceitos.

Adotando essa perspectiva, procuramos, no presente texto, analisar a relação do homem (representado pela personagem protagonista, do conto em questão) com a realidade em que vive e com a ficção, bem como suas implicações, no que se refere aos conceitos de realidade legitimados em/por nossa cultura, cuja fundamentação se sustenta numa base de modelo racionalista. Procuramos, ainda, observar como essa percepção dos limites entre mundo real e mundo ficcional se textualizam na narrativa.

1 UMA NOVA PERCEPÇÃO DO MUNDO À SUA VOLTA

Originalmente publicado no livro *Bestiário*, de 1951, o conto “Carta a una señorita en París”, de Julio Cortázar, nos apresenta uma situação de inquietude e de adaptação em relação à realidade, que leva ao questionamento dessa realidade e da condição do homem como parte dela. No que se refere à história narrada, o conto possui basicamente a seguinte fábula (TOMASHEVSKI, 2006): a personagem principal vai viver no apartamento de sua amiga Andrée, em Buenos Aires, enquanto esta está em Paris. Ela resolve, então, escrever a Andrée e contar-lhe que, há algum tempo, vomita coelhinhos e que isso alterou, significativamente, sua vida, seus hábitos e sua relação com o mundo.

O conto é narrado em primeira pessoa por um narrador personagem, o amigo de Andrée, que é quem escreve a carta, com foco narrativo centrado no narrador protagonista. Sobre a psicologia

dessa personagem, podemos considerá-la plana com tendência a redonda, haja vista seu grau significativo de densidade psicológica, que se percebe pela relação tensa entre suas concepções – o ser – e seus atos – o fazer –, como se comprova, por exemplo, pelo fato de que, ao mesmo tempo, ela possui um amor maternal pelos coelhinhos que vomita, e deseja matá-los.

O que se percebe, a respeito do estabelecimento dessa psicologia para o narrador do conto é que a construção articulada à situação dramática narrada no texto vai delineando e definindo a personagem, de forma que é a vivência da personagem protagonista que configura uma situação dramática, que envolve o protagonista em complexidades, angústias e inquietações. Desse modo, só uma rica caracterização psicológica poderia dar uma realização coerente ao problema que ela enfrenta: os limites da realidade passível de ser vivenciada pelo humano e o comportamento do homem diante de questões inexplicáveis.

Esse processo já se inicia com a desautomatização da leitura (SHKLOVSKI, 2004), quando, já no início da narrativa, nos é apresentado com grande naturalidade o fato de que o narrador protagonista vomita coelhinhos. Diz-nos: “yo no quería verme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado” (CORTÁZAR, 2007, p. 137). Notamos, então, que o ato de vomitar coelhinhos é tratado como algo comum, já conhecido, inclusive, pela forma determinada com que eles são colocados no texto (los conejitos). Instala-se, já a partir daí, um processo de irrupção da anormalidade na normalidade, em que os padrões são deslocados e no qual são tratadas como naturais situações que não são, pois não é comum que alguém vomite coelhinhos. Esse é um processo de instauração do neofantástico (ALAZRAKI, 2001), que, no conto em questão, suscita no leitor, entre outros efeitos, as perplexidades e inquietações decorrentes da deflagração de uma situação anormal para os padrões de realidade oficialmente cultivados. Além disso, por estar narrado a partir de uma “visão com” (POULLON, 1974),

o conto possibilita a identificação entre o leitor e o narrador protagonista, o que desperta uma relação emocional por parte do leitor, que, como o protagonista, pode sentir-se impotente e/ou ameaçado diante da situação apresentada na narrativa.

No mesmo trecho, o narrador protagonista afirma incomodar-se com uma ordem fechada, a ordem da razão, que busca organizar cada coisa em seu lugar, estabelecendo uma classificação entre o que é ou está (no lugar) certo ou não. Essa observação aponta o incômodo que a ordem estritamente racional lhe provoca, porque, funcionando como um verdadeiro ritual, ela sustenta máscaras, impedindo a vivência do sujeito, à medida que promove a “sumisión del propio ser” (CORTÁZAR, 2007, p. 137), pois, ao apresentar uma forma e uma organização fechada, essa ordem imobiliza o indivíduo, conservando-o como uma “fotografía del amigo muerto” (CORTÁZAR, 2007, p. 137), para empregar uma figura do próprio conto, que ilustra a situação, uma vez que essa fotografia mantém o amigo próximo, aceito e querido, desde que ele esteja nos moldes esperados, o que o encerra e o conserva morto.

No conto, se polarizam as relações entre o ordinário e o não-ordinário¹. Desse modo, no conto, configura-se uma distinção entre a vida ordinária, caracterizada como sendo echada e opressiva, que é representada pela casa de Andrée. Nesse âmbito, se mostra, sempre, que é necessário garantir a regularidade do comportamento das personagens. Ao indivíduo, aqui identificado com o coelhinho vomitado, “su menuda conciencia debía estarle revelando hechos importantes: que la vida es un movimiento hacia arriba con un clic

¹ Preferimos, aqui, a expressão “não-ordinário” a “extraordinário”, uma vez que este termo veicula uma noção de ordem muito presa ao racional, que não estaria de acordo com a relação que o próprio conto estabelece com o conceito de realidade. Essa noção racional estabelece a dicotomia extraordinário X ordinário. Não há a mesma conotação para o termo “não-ordinário”, posto que este, ao relacionar-se a “ordinário”, não estabelece um contraste entre mentira e verdade (BARROS, 1990); antes, traz-nos as noções de ilusão e representação, essas, sim, diretamente relacionadas ao ato de narrar.

final, y que es también un cielo bajo, blanco, envolvente y oliendo a lavanda, en el fondo de un pozo tibio” (CORTÁZAR, 2007, p. 140-141). No contexto do conto, a situação do coelhinho, colocado dentro do bolso do paletó do protagonista (para ficar escondido) mostra que a sua vida é controlada sutilmente para não provocar perturbações à ordem instituída. Em certa medida, essa situação é análoga à vivenciada pelo próprio protagonista, no decorrer do conto, pois ele tem de manter-se no quarto, com os coelhos, já quase não sai, e, desse modo, não só os esconde, mas também se esconde.

Esconder (-se), funciona, pois, como uma forma de amenizar a diferença e as opacidades que ela mobiliza. Diante da impossibilidade de legitimar-se, a diferença se manifesta, no conto, pela estrutura da linguagem textual, e flagra, desse modo, o sentimento de ilegitimidade que o não-ordinário carrega consigo, mas que se presentifica na relação entre o sujeito, a língua e a escrita. Logo, torna-se clara, na narrativa, a consideração negativa acerca do utilitarismo e do caráter de ordem do cotidiano racionalizado: “Sara no vio nada, le fascinaba demasiado el arduo problema de ajustar su sentido del orden a mi valija-ropero, mis papeles y mi displicencia ante sus elaboradas explicaciones donde abunda la expresión ‘por ejemplo’” (CORTÁZAR, 2007, p. 141), (grifos nossos). Nesse trecho, se ressalta, com certa ironia, a alienação do sujeito, vitimado pela obsessão do “arduo problema en ajustar el sentido del orden”. Há que destacar, ainda, a atitude autoritária que o ordinário representa no texto, conforme se nota pela repetição da expressão “por ejemplo”, que aponta o modelo ideal de comportamento a ser seguido pelo narrador protagonista.

Na narrativa, essa relação torna-se, paulatinamente, mais aguda, até chegar a uma situação em que já não se pode fugir do não-ordinário. Como quando a personagem protagonista percebe que vai vomitar um coelhinho no elevador, e se vê com medo, sente um estranhamento, ou seria “miedo de la misma extremeza, acaso”? (CORTÁZAR, 2007, p. 139)

Esse estranhamento colabora para que a personagem obtenha uma nova visão do mundo à sua volta. Essa percepção, por sua vez, resulta de um posicionamento do sujeito no território do outro, sutilmente apresentado de um modo prosaico e trivial, que coloca o indivíduo em um limite de ambivalência, porque joga com as possibilidades de referencialidade e a ambigüidade do signo na descrição do comportamento das personagens. No conto em questão, ao ser narrado por um narrador personagem, essa ambigüidade provoca, por um lado, o efeito de verdade, já que é o narrador quem diz, e, por outro, o de ilusão, por tratar-se da percepção de uma personagem envolvida emocionalmente com a situação narrada. Veja-se:

[...] mover esa tacita yale por un horrible rojo inesperado en medio a una modulación de Ozenfant, como si de golpe las cuerdas de todos los contrabajos se rompieran al mismo tiempo con el mismo espantoso chicotazo en el instante más callado de una sinfonía de Mozart (CORTÁZAR, 2007, p. 137), (grifo nosso)

[...] cuando yo veo las correas de las valijas es como si viera sombras, elementos de un látigo que me azota indirectamente, de la manera más sutil y más horrible (CORTÁZAR, 2007, p. 138), (grifo nosso).

[...] Sara encuentra todo bien aunque a veces le he visto algún asombro contenido, un quedarse mirando un objeto, una leve descoloración de la alfombra, y de nuevo el deseo de preguntarme algo, pero yo silbando las variaciones sinfónicas de Frank, de manera que nones (CORTÁZAR, 2007, p. 144), (grifos nossos).

A tensão entre o ordinário e o não-ordinário, via percepção, acaba convertendo o fantástico em regra, no conto, de maneira que os coelhos-objetos passam a dominar a si e à própria personagem protagonista, o que altera, também, o ambiente. A ponto de destruírem o apartamento de Andrée, que representava a segurança e a normalidade ordinárias. Os coelhos “rompieron las cortinas, las telas de los sillones, el borde del autorretrato de Augusto torres, llenaron de pelos la alfombra y también gritaron [...] y de pronto

gritaban, gritaban como como yo no creo que griten los conejos” (CORTÁZAR, 2007, p. 145).

Seguindo o texto, a personagem comenta seu incômodo por precisar adequar-se à organização extrema do apartamento de Andrée, onde temos “aquí los libros (de un lado en español, de outro en francés e inglés), allí los almohadones verdes, en este preciso sitio de la mesita el cenicero” (CORTÁZAR, 2007, p. 137), pois lhe parece “difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden minucioso que una mujer instaura en su liviana residencia” (CORTÁZAR, 2007, p. 137). Já nesse parágrafo, nos mostra a casa de Andrée é um mundo com sua própria ordem e que cada alteração pode mudar a configuração desse mundo, como um jogo. Ao afirmar que “mover esta tacita altera el juego de relaciones de toda la casa” (CORTÁZAR, 2007, p. 137), o narrador nos leva a perceber que a presença do fantástico, no conto, se dá pelas novas relações que os elementos narrativos estabelecem entre si, e não por alguma mudança nas características de cada um, pois o coelhinho continua sendo coelhinho; e o homem, homem. O que se altera é a relação entre ambos, e a cada mudança (de posição) ocorre uma reorganização do sistema e se estabelece um novo jogo de forças.

Podemos notar, então, que, já a partir do início do texto, o conflito dramático que configura o conto resume-se, sinteticamente, na relação tensa e antitética entre o múltiplo e a unidade, textualizado pela apresentação de um mundo-quarto – que destoa do resto da casa, mas que a constitui também, ainda que se tente escondê-lo – dentro de uma casa convencional. Ou seja, coloca-se a questão de que a realidade vivida pelo protagonista não é composta de uma estrutura rígida e pautada numa lógica linear, mas, sim, que ela também se constitui de elementos inexplicáveis, como a possibilidade de alguém vomitar coelhinhos. Esses elementos não só constituem essa realidade, mas, ainda, estão em sua base, na medida em que a casa de Andrée, convencional e metodicamente

organizada, engloba o inexplicável que se desenvolve dentro do quarto.

No mundo moderno, o conto em análise coloca a necessidade de se admitir a possibilidade de que não conseguimos dominar o todo do universo à nossa volta e que a verdade pode não parecer coerente nem ser compreendida/percebida todos, pelo fato, mesmo, de não ser unívoca. A personagem protagonista do conto vive, então, uma situação que não rompe com o mundo, mas que desestabiliza a noção de realidade a que ela e nós estamos acostumados. Isso a coloca em choque com o modelo de mundo tido como racional.

2 (RE)INVENTANDO REALIDADES EM UM MUNDO-QUARTO

A intensidade da história narrada é grande desde o começo, em “Carta a una señorita en París”, porém se mantém relativamente estável até a apresentação do nó da narrativa, em “justo entre el primero y el segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito” (CORTÁZAR, 2007, p. 138), onde aumenta a tensão e a angústia da personagem, uma vez que ela percebe o risco de que os outros descubram seu segredo. Apresentam-se, então, alguns dos principais motivos do conto, a saber, o medo – que se justifica, porque o diferente, “anormal”, tende a ser repudiado, num mundo racional – e a solidão – uma consequência do anterior, resultado da necessidade de se evitar que a aparente “anormalidade” se torne conhecida de todos. Ao revelar a Andrée seu segredo, o narrador está consciente de que, teoricamente, poderia ter uma vida comum, tanto que já desenvolveu um método para vomitar os animaizinhos – “Cuando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo los dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibbia que sube como una efervescencia de sal de frutas” (CORTÁZAR, 2007, p. 139). Além disso, também criou uma maneira de sustentá-los e, posteriormente, livrar-se deles –

“Sembraba trébol en el balcón de mi otra casa, vomitava un conejito, le ponía en el trébol y al cabo de un mes, cuando sospechaba que de un momento a outro... entonces regalaba el conejo a la señora de Molina” (CORTÁZAR, 2007, p. 139). Mas também já está ciente de que, na prática, estaria sempre obrigado a fechar-se, assolado pela insegurança, uma vez que o próprio ritmo com que vomita coelhinhos já está comprometido, porque “antes de dejar [su] casa, sólo dos días antes, había vomitado un conejito y estaba seguro por un mes, por cinco semanas, tal vez seis con un poco de suerte.” (CORTÁZAR, 2007, p. 139).

Logo adiante, o protagonista explica que os costumes nos ajudam a viver, e o fazem exatamente porque nos dão a sensação de segurança e de domínio da situação, por isso “no era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en un ciclo invariable, en el método” (CORTÁZAR, 2007, p. 140), (grifo nosso). Observamos, nesse trecho, o questionamento da condição da realidade que a personagem vive.

Na verdade, mesmo sabendo que o acontecimento “vomitar coelhinhos” deve ser aceito literalmente, sabemos que ele vai além, visto que, de alguma forma, são criados espaços, na narrativa, em que não há o predomínio da razão, os quais determinam a relação do protagonista com os demais seres ou coisas, de tal modo que, no conto, a partir da percepção dessa realidade inexplicável, ocorre uma inversão, a mudança na ordem das peças do jogo, com a legitimação da dependência do amigo de Andrée em relação aos coelhinhos que ele vomita. Note-se:

Ah, tendría usted que vomitar tan sólo uno, tomarlo con los dedos y ponérselo en la mano abierta, adherido aun a usted por el acto mismo, por el aura inefable de su proximidad apenas rota. Un mes distancia tanto; un mes es tamaño, largos pelos, saltos, ojos salvajes, diferencia absoluta. Andrée, un mes es un conejo, hace de veras un conejo; pero el minuto inicial, cuando el copo tibio y bullente encubre una presencia enajenable [...] Como un poema en los primeros minutos, el fruto de una noche de Idumea:

tan de uno que uno mismo [...] y después tan no uno, tan aislado y distante en su llano mundo carta. (CORTÁZAR, 2007, p. 140), (grifos nossos).

Como vemos, enquanto, inicialmente, há uma relação afetiva e positiva entre a personagem e o(s) coelhinho(s), na qual o papel maternal supera até mesmo o incômodo do vômito, pois a personagem sente que o pequeno ser está ligado a si, à medida que o tempo passa, os coelhinhos vão se distanciando, tornando-se independentes, até passarem a pequenos monstros, como nos relata o narrador protagonista: “Apenas pude me encerré en el baño; matarlo ahora. [...] No me miraba, solamente bullía contento, lo que era el más horrible modo de mirarme. [...] // Comprendí que no podía matarlo” (CORTÁZAR, 2007, p. 141), (grifo nosso).

O espaço do conto, que são o quarto e o apartamento, vai sendo tomando pela tensão vivida pelo próprio protagonista, de modo que se constrói um ambiente que passa da anormalidade no normal, mas que não gera grandes conflitos, a uma situação de conflito interno – em relação à personagem e também ao quarto –, em que o aparentemente anormal, já aceito e corriqueiro, provoca, como consequência, o aniquilamento e a submissão do narrador personagem, que, numa ambientação reflexa, vai sendo colocado numa condição cada vez mais angustiada, que acentua seus traços de personagem plana com tendência a redonda.

Essa demarcação de dois espaços, um externo – a casa/ Buenos Aires – e ouro interno – o quarto – configura um modo de narrar típico do neofantástico na contística de Cortázar, em que a manipulação do(s) núcleo(s) espacial(is) colabora para que se configurem dois mundos, o real e o ficcional (FALQUETE, 2007). É com base nessa relação espaço-temporal que se dá a irrupção da realidade excepcional, isto é, como aquilo que “atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade” (CORTÁZAR, 1993a, p. 154).

Podemos nos perguntar, a essa altura: qual e como é essa nova realidade criada no universo da história narrada? E essa pergunta é muito mais complexa do que pode parecer inicialmente, uma vez que mobiliza o próprio conceito de literatura fantástica, pois, diferentemente do fantástico tradicional, que, ligado ao Romantismo, respondia e se opunha à concepção de realidade como tudo que pode ser explicado racionalmente, acepção típica do Século das Luzes, a noção de realidade a que se vincula o neofantástico, por sua vez, é herdeira do Surrealismo, do Existencialismo e da Psicanálise. Essa perspectiva assume uma realidade cotidiana que engloba uma segunda, que não se pauta no mistério, no transcendente nem no divino, mas, sim, institui-se como fundamentalmente humana. Essa realidade não é, portanto, extraordinária, no entanto é composta por elementos que não podem ser reduzidos nem sistematizados por métodos racionais e/ou lineares. Dessa forma, o neofantástico assume como realidade tudo aquilo que é pensável. Ocorre, então, que os limites entre o mundo real e o ficcional, no texto, ficam tão tênues, que se mesclam.

3 NUM MUNDO-QUARTO ESCRREVENDO UMA CARTA CONTO: O UNA POÉTICA EN BUSCA DEL PUNTO VÉLICO

No conto, notamos que o que chamamos de conflito interno é figurativizado pelo quarto, onde estão o narrador personagem e os coelhinhos. Observando-se os núcleos espaciais, vemos que o quarto está para a ficção assim como a casa está para o mundo real. De qualquer modo, é esta que dá existência ao quarto. Então, ao observarmos que o narrador escreve sua carta dentro do quarto-ficção e, sob essas condições, o conto assume uma forma de escrita que não vê uma diferença nítida entre viver e escrever, entre realidade e ficção.

Por tudo isso, consideramos que não é fortuita a comparação coelhinho “blanco en su llano mundo blanco tamaño carta” (CORTÁZAR, 2007, p. 140) feita pelo narrador protagonista, no conto, haja vista que, sendo o narrador quem vomita os coelhinhos-carta, se estabelece uma significativa identificação entre o narrador e a instância autoral, de um lado, e a carta e o conto, de outro. Desse modo, nesse conto, também se faz uma consideração acerca da própria escrita literária, vivenciada (ou possibilitada) a partir da experiência do protagonista.

Para Cortázar, o fantástico se desenvolve no dia-a-dia, uma espécie de “fantástico real da vida”, o que lhe exige um novo modo de escrever e uma nova relação com a escrita. Esse modo de escrever se pauta no fato de que o sujeito da/na linguagem integra de tal forma sua escrita, que se torna parte dela, instituindo-se como elemento do texto, deixando marcas de que é ele quem constrói a carta-conto, mas também de que esse ato o envolve, e ele também é modificado durante o processo de sua escrita. Essa escrita é também um acontecimento, razão por que o narrador protagonista diz que já não é a mesma pessoa de antes, depois de haver vomitado o décimo primeiro coelhinho.

Ao narrar, o protagonista do conto busca algo, num processo em que ler, escrever e viver constituem uma tentativa de obter algo – que ele não pode captar – que lhe foge, por tratar-se de um jogo do qual aquele que conta/escreve, também faz parte. A consciência de sua condição, como peça do jogo no universo da linguagem, que configura o conto “Carta a una señorita en París”, dentro da temática relacionada ao fantástico, é exemplar, porque a escrita dessa narrativa se faz a partir do próprio fantástico. Podemos observar que, em momento algum, a personagem se questiona sobre a natureza desse acontecimento, pois, de certo modo, ele é parte constitutiva de seu discurso.

Se o primeiro coelhinho era “blanco y riquísimo y creo que más lindo que los otros” (CORTÁZAR, 2007, p. 141), ao perceber-se impotente para matá-lo, “en esa misma noche vomit[ó] un conejito

negro.// Y dos días después uno blanco. Y la cuarta noche un conejito gris.” (CORTÁZAR, 2007, p.141). O protagonista se vê não só impotente, mas sem qualquer condição de estabelecer um ritmo seguro para sua vida. Seu transtorno e seu comportamento irregular são conseqüências de sua relação mais dependente dos coelhinhos, que estão, por sua vez, cada vez mais autônomos.

A autonomia dessa carta-conto, que se constrói no interstício da realidade e da ficção, estabelece um modo moderno de narrar, que estamos designando por neofantástico (ALAZRAKI, 2001). Diferentemente do fantástico tradicional, em que a presença necessária de um acontecimento estranho (TODOROV, 2006) se textualiza em face de um mundo mimético que dá base à vacilação, à qual se chega depois da apresentação gradativa de uma situação narrada, no conto em análise, de Cortázar, o acontecimento é dado inicialmente, o narrador personagem escreve a carta “No por los conejitos” (CORTÁZAR, 2007, p. 137). A naturalidade com que o fato é tomado contrasta com a inquietação provocada pela leitura, inquietude que se deve, exatamente, a essa normalidade, porque coloca em xeque a estabilidade arquetônica que criamos como modelo de mundo e atua como um interstício que aponta para o fato de que nossos modelos racionais e fechados de realidade não são completos nem suficientes para descrever as experiências e as complexidades do homem situado no contexto da vida urbana, no século XX.

No da realidade neofantástica criada no conto, não há hesitação, no entanto, também não há solução. Nele, o conto, em sua autonomia, “fuerza una costra aparental, y por eso recuerda el punto vélico”, como diz Cortázar no ensaio “*Del sentimiento de lo fantástico*” (19--, p. 74), e, com isso, consegue captar aquele ponto “en el que se suman las fuerzas dispersas en todo el velamen desplegado” (s.d., p. 74) e que nós, em nossa pretensa racionalidade humana, “todavía no sabemos ver” (19--, p. 75).

Segundo a proposta de Alazraki (2001), no neofantástico há, sim, um silenciamento, algo inexplicável, mas não é o

acontecimento, e esse silêncio tem força de argumento, porque nos leva a refletir sobre a condição do homem moderno, inscrito na narrativa. Nesse contexto, o protagonista não pode mais impor ordem e unidade à sua vida, pois ela está marcada pela fragmentação e pela multiplicidade de percepções, sensações e revelações que, no conto em questão, se dão no mundo-quarto da personagem, em sua batalha com/ contra os coelhinhos-carta. Desse modo, essa narrativa destaca a falta de hesitação do narrador protagonista ante o insólito, e o impacto que essa aceitação do inexplicável lhe causa, tirando-lhe a estabilidade das certezas e, com isso, levando-o a questionar os limites entre a realidade e a ficção experimentadas.

Depois de chegar aos dez coelhinhos, o narrador, apesar de sentir-se incomodado por dever escondê-los, já está resignado, e a naturalização dessa experiência incomoda o leitor. Agora, “hay diez .// Son diez. Casi todos blancos” (CORTÁZAR, p. 141-142) e, “Andrée, mi querida, mi consuelo es que son diez y ya no más” (CORTÁZAR, 2007, p. 144). No entanto, a personagem vive em razão deles, sob a forma que eles impõem,

una tarea que se lleva [sus] días y [sus] noches en uno solo golpe de rastrillo y que [le] va calcinando por dentro y endureciendo como esa estrella del mar que ha puesto usted [Andrée] sobre la bañera y que a cada baño parece llenarle a uno el cuerpo de sal y azotes de sol y grandes rumores de la profundidad (CORTÁZAR, 2007, p. 141), (grifo nosso).

Ocorre, então, que sua vida fica sem perspectiva, não pode mais trabalhar, divertir-se, viver como antes. “Para qué seguir todo eso”? (CORTÁZAR, 2007, p. 144) E essa impossibilidade, que encurrala o protagonista no quarto, aponta para sua situação em relação à sua subjetividade, o que provoca um aumento constante de seu desespero. Note-se:

No sé como resisto, Andrée. Usted recuerda que vine a descansar a su casa. No es culpa mía si de cuando en cuando vomito un conejito, si

esta mudanza me alteró también por dentro – no es nominalismo, no es magia, solamente que las cosas no se pueden variar así de pronto, a veces las cosas viran brutalmente y cuando usted esperaba la bofetada a la derecha. (CORTÁZAR, 2007, p. 143), (grifos nossos).

O tratamento dado ao tempo corrobora, significativamente, a manutenção da intensidade do conflito dramático desenvolvido no conto e o aumento da tensão do protagonista. De um momento inicial, em que o texto é narrado seguindo uma seqüência mais ou menos cronológica, o narrador protagonista chega a uma situação de intensa perturbação psicológica, que se manifesta, também, em sua relação com o tempo. Veja-se:

Le escribo de noche. Son las tres de la tarde, pero le escribo en la noche de ellos. De día duermen. ¡Qué alivio esta oficina cubierta de gritos, órdenes, máquinas royal, vicepresidentes y mimeógrafos! ¡Qué alivio, qué paz, qué horror, Andréel [...] me reformulo noche a noche irremediamente la vana esperanza de que no sea verdad. // [...] ¿Es de veras el día siguiente, Andrée? (CORTÁZAR, 2007, p. 143-144), (grifos nossos).

E essa mesma perturbação é sustentada pela frequência repetitiva com que os acontecimentos narrados são apresentados na narração, como os cuidados que o narrador toma com os coelhinhos e com os objetos do quarto, que os pequenos animais, então, destroem. Ao expor um fato várias vezes, a personagem aponta a intensidade com que ele a absorve e desgasta. Esse processo culmina com o clímax da narrativa, que legitima o aniquilamento da personagem, sua impossibilidade de recuperar e/ou impor-se qualquer ritmo (inclusive o da escrita) que lhe ajude a viver. Note-se:

Interrumpí esta carta porque debía asistir a una tarea de comisiones. La continúo aquí en su casa, Andrée, bajo una sorda grisalla de amanecer. [...] Un trozo en blanco de la página será para usted el intervalo, apenas el puente que une mi letra de ayer a mi letra de hoy. Decirle que en ese intervalo todo se ha roto, donde mira usted el

puente fácil oigo yo quebrarse la cintura furiosa del agua, para mi este lado del papel, este lado de mi carta, no continúa la calma con que venía yo escribiéndole cuando la dejé para asistir a una tarea de comisiones. En su cúbica noche sin tristeza duermen once conejitos; acaso ahora mismo, pero no, no ahora. En el ascensor, luego al entrar; ya no importa dónde, si el cuando es ahora, si puede ser en cualquier ahora de los que me quedan. (CORTÁZAR, 2007, p. 144-145), (grifos nossos).

Desse modo, esse conto de Cortázar aponta as dificuldades que a própria linguagem impõe ao ser mobilizada para o discurso da narrativa. “Carta a una señorita en París”, por sua vez, ao explorar os sentidos metafóricos e/ou oblíquos que o universo ficcional pode veicular, nos leva a perguntar: qual a coerência no recurso ao neofantástico, nesse conto? Ou melhor, como esse conto, ancorado no elemento fantástico, consegue mobilizar questões humanas tão atuais sem sair do ambiente cotidiano e banal que constitui a vida das personagens? Como considera Todorov (2006), o fantástico representa uma experiência dos limites. No entanto, se, na literatura fantástica tradicional, os limites se fundam nos conceitos de real e irreal, aqui, o limite que se coloca em questão é a possibilidade de que o fantástico, numa era científica e tecnologicamente desenvolvida, como é foi o século XX, ainda pode perturbar o homem, ao enfatizar não o acontecimento tido como incomum, mas, sim, a posição do homem como sujeito criador/testemunha de universos que desafiam nossa capacidade de racionalização e de compreensão.

Essa mudança de perspectiva dá um valor fundamental à ficção em si, no sentido de que é a condição da personagem, logo um elemento ficcional, o que se torna fantástico. Logo, ao escrever, não se faz do mais que escrever, mas se vai além da letra escrita, e se estabelece um contato entre o homem e a letra o qual equivale a uma experiência, em que se escreve, e se escreve sobre algo: a própria escrita e as vivências que a prática dela pode suscitar no sujeito.

Portanto, o neofantástico aponta, no conto em questão, uma mudança de atitude que se situa na era da fragmentação do mundo moderno, em que se quer representar o homem, e não mais suas taras e desejos, porque isso já não representa tabu, pois somos herdeiros da Psicanálise. Por outro lado, essa nova configuração do fantástico, comparando-o com o tradicional dos séculos XVIII e XIX, aponta para o fato de que a noção de realidade se altera com o passar do tempo, por isso alteram-se também as necessidades humanas representadas na literatura.

Na situação observada no conto “Carta a uma señorita en París”, o neofantástico toma o mundo como uma máscara e, ao desvendá-la, principalmente a partir de metáforas, cria a abertura para um espaço capaz de expressar sentidos que estão além das possibilidades ordinárias de comunicação (ALAZRAKI, 2001), dado que a linguagem comum também veicula poder, e a linguagem literária procura atuar como um contra-poder, em relação à ordem do fechado, acabado e já significado.

A esse respeito, a escrita do conto em análise manifesta uma atitude de auto-avaliação, em que se encontra a literatura latino-americana das últimas décadas. A opção pelo neofantástico, no caso de Cortázar, evidentemente opção por uma forma, mais que uma mera técnica, carrega consigo uma concepção de ficção, um posicionamento ideológico e uma problematização epistemológica, nesse momento em que a relatividade das leis parece haver abolido o impossível, levando a literatura a lutar por sua sobrevivência, justamente a partir do antiilusionismo (LEITE, 2002), distinguindo-a de seu padrão tradicional, pautado na ilusão como *status* de verdade, de um ponto de vista.

Voltando ao conto em análise, ao chegar ao clímax, o conflito dramático rompe a sensação de controle que a presença dos dez coelhinhos mascarava. A chegada do décimo primeiro coelhinho configura o que virá depois, pois, “usted ve: diez estaba bien, con un armario, trébol y esperanza, cuántas cosas pueden construirse. No ya con once, porque decir once es seguramente doce, Andrée,

doce que será trece” (CORTÁZAR, 2007, p. 145). Se, até então, tínhamos o segredo escondido no pequeno mundo-quarto, a partir de agora será impossível escondê-lo, uma vez que sua autonomia está completa, e é isso que dá ao narrador a sensação de vazio que o leva a afirmar: “En cuanto a mí, del diez al once hay como un hueco insuperable (CORTÁZAR, 1994, p. 118).

Esse final regressivo (TOMASHEVSKI, 2004), que textualiza o aniquilamento da personagem, ao qual se segue o desfecho – com a personagem em pleno “amanecer y una fría soledad en la que caben la alegría, los recuerdos [...] y acaso tanto más” (CORTÁZAR, 1994, p. 118) –, põe novamente em discussão a relação da instância autoral com a escritura e com sua obra, seu conto. Depois de chegar aos onze coelhinhos e de perceber que nada mais importa, o narrador personagem diz: “Basta ya, he escrito esto porque me importa probarle que no fui tan culpable en el destroz insalvable de su casa. Dejaré esta carta esperándola, sería sórdido que el correo se la entregara alguna clara mañana de París” (CORTÁZAR, 2007, p. 145), (grifo nosso).

Podemos, então, nos perguntar: por que escrever a carta, se não vai enviá-la a Andrée? Não enviá-la seria, realmente, só uma questão de delicadeza? O narrador precisa provar a ela ou a si que não é culpado pela destruição da casa-mundo real de Andrée?

Considerando-se, então, que uma carta apresenta, necessariamente, um enunciador e um enunciatário, que, em “Carta a una señorita en París” são, respectivamente, o narrador personagem e Andrée, mas que, no caso em questão, ela não será enviada a seu destinatário e que, portanto, apenas nós é que vamos lê-la, como texto literário, essa carta funciona como um mecanismo para a escrita do conto, em que, de um lado, temos narrador-eu-escritor e, de outro, Andrée-tu-leitor. Essa escrita combina momentos enunciativos, estruturados no eu-aqui-agora (BENVENISTE, 1989) – que presentificam o ato da escrita e remetem à construção da carta-conto e a todo o dispêndio de energia envolvido nesse ato –, com momentos enuncivos, baseados no ele-lá-então (BENVENISTE,

1989) – que permitem a instauração da história narrada e fazem remissão à situação vivida pela personagem na narração. Esse processo estabelece a alternância de uma atitude ora narrativa, ora de comentário, por meio da qual temos, simultaneamente, a ficção – a história narrada – e a realidade – a narração da história –, o que torna os dois processos uma realidade (possível), pelo fato de serem ambos criação e também por ser realidade, como já assumimos para esse contexto, tudo o que é pensável, o que configura uma atitude coerente com a perspectiva neofantástica que o conto adota. Desse modo, essa poética também cria um desafio de leitura, uma vez que o leitor, tornado parte do/no texto, o “tu” exigido pelo “eu” que enuncia, é quem deve superar o espaço existente entre o mundo ficcional e a letra, esse espaço opaco, insólito e caótico que desafia a percepção, parecendo-nos ilegível.

O perceptível incômodo que escrever a carta-conto provoca no protagonista – “he escrito esto” [uma coisa rejeitada] – é, como se percebe, resultado de uma escrita exorcista, de alguém que escreve por falência e desconsolo: o narrador-personagem-escritor. Segundo o próprio Cortázar (1993b, p. 230), “em qualquer conto breve memorável se percebe essa polarização, como se o autor tivesse querido desprender-se o quanto antes possível e da maneira mais absoluta de sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é dado fazê-lo: escrevendo-a”. desse modo, o protagonista escreve a carta porque passou por uma experiência extenuante, e o regresso a condições mais toleráveis depende de sua transgressão, que se dá com a transformação dessa experiência em texto, dando-lhe uma existência distanciada do criador, na materialidade da narrativa.

4 OS COLHINHOS DESTRUÍRAM A CASA – FANTÁSTICO? UMA AMEAÇA?

Resta-nos, ainda, uma outra inquietação: por que o narrador diz a Andrée que não foi culpado pelo “destrozo insalvable de su

casa”)? (CORTAZAR, 1993, p. 117), (grifo nosso) Por que sem salvação? No conto, a descoberta de novas realidades alterou as peças e as regras do jogo, configurando novos mundos (possíveis), que desmascaram a aparente regularidade e a tranqüilidade do mundo “al orden minucioso”, representado pela casa de Andrée, no início da narrativa. No final da narrativa, aquela casa já não existe, foi destruída, e não será mais como era antes, porque nela se desmascarou a ordem fechada em que se pautava, baseada numa visão do todo, quando, de acordo com a experiência da personagem, sequer sabemos o que é o todo.

A destruição, pelos coelhinhos, do mundo estável que a casa representava trouxe uma nova metáfora para a rede metafórica que constitui o texto em questão e que é característica do neofantástico. Esses coelhinhos, aparentemente inofensivos, provocaram um efeito monstruoso, desestabilizando e invalidando a ordem fechada que sustentava o universo do protagonista. Essa metáfora questiona também o efeito social do fantástico na literatura em tempos do século XX.

Roas (2001), a esse respeito, vê o fantástico como uma ameaça. Seu ensaio tem o mérito de ressaltar o fato de que a literatura fantástica continua produtiva depois do século XIX. Segundo ele, um dos efeitos dessa fantasticidade é despertar tanto a personagem quanto o leitor, levando-os a questionar a segurança que a noção de real lhes oferece e, ainda, o caráter persuasivo do componente sociocultural sobre o indivíduo, de modo que a abertura ao fantástico pode funcionar como elemento subversivo, produtor de significações, na relação do sujeito na linguagem. O recurso ao fantástico se apresenta, dessa forma, como uma possibilidade de renovação das produções da linguagem ordinária, levando-nos a vê-la de uma forma não familiar, o que ressignifica o recurso explorado (o próprio fantástico) e nos apresenta mais um ângulo da complexa relação entre a língua e seus referentes, no texto literário.

Lembramos, então, que o narrador protagonista, em “Carta a una señorita en París”, apesar de não se questionar sobre “o vomitar coelhinho”, insiste em escondê-los. Veja-se:

[...] Envolví el conejito en mi pañuelo, lo que puse en el bolsillo del sobretodo dejando el sobretodo suelto para no optimirlo (CORTÁZAR, 2007, p. 140), (grifo nosso).

Usted ha de amar el bello armario de su dormitorio, con la gran puerta que se abre generosa, las tablas vacías a la espera de mi ropa. Ahora los tengo ahí. Ahí dentro (CORTÁZAR, 2007, p. 141), (grifos nossos).

(...) siempre menos de diez, siempre seis u ocho y yo preguntándome dónde andarán los que faltan, y si Sara se levantara por cualquier cosa (...) (CORTÁZAR, 2007, p. 142), (grifos nossos).

E, a essa intensa preocupação em escondê-los, no final, o narrador opõe a revelação de que “tal vez ni se fijen en ellos alterados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto” (CORTÁZAR, 2007, p. 146), o que nos leva a questionar: por que, então, os escondeu o tempo todo? Nisto consiste a ameaça que a fantasticidade pode representar: apresentando-se como um posicionamento transgressor, que aponta as leis que regem o mundo real como instáveis e não confiáveis, essa perspectiva força a personagem protagonista (e o próprio leitor, que se identifica com ela pelo procedimento da narração a partir da “visão com” (POUILLON, 1974)) a questionar e a considerar a possibilidade de que o insólito pode ser real e/ou que nosso real pode parecer insólito. Vejamos, por exemplo, que ninguém problematiza o conceito nem a existência do ponto nem da reta, apesar de serem ambos puramente imaginários; ou o fato de tomarmos como concretos, inclusive pela língua, seres como unicórnios, dragões e anjos, quando ninguém pode confirmar empiricamente a existência deles.

Voltando à nossa reflexão, o caráter ameaçador que a vertente fantástica apresentada no conto em análise pode apresentar, ainda hoje, reside no fato de que nos possibilita/permite questionar a estaticidade e a transparência de nossa realidade. Apresenta-se, pois,

como uma ameaça, na medida em descentra os obstáculos e mecanismos que reconhecem, oficialmente, o funcionamento do espaço (social, cultural e discursivo). Essa é uma questão de linguagem importante para a situação vivenciada pelo protagonista do conto em análise, uma vez que, apesar de não saber por que continua essa escrita vacilante, ele se vê impelido a continuar escrevendo (-se).

5 SOMOS TODOS DEMIURGOS?: À GUIA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS

Julio Cortázar, em “Carta a una señorita en París” nos apresenta a relação do homem com a sua realidade e tudo aquilo que há nela, pessoas, comportamentos etc., e, por meio do flagra de um acontecimento que desestabiliza a personagem protagonista, por tirar-lhe de sua sensação de segurança em seu estar no mundo, cria uma situação que a leva à reflexão acerca de sua condição no universo de que faz parte. Em certa medida, o conto aponta para o fato de que nós, leitores-personagens-humanos, somos, também, partes de um todo acerca do qual não temos noção nem domínio, exatamente por ser muito mais complexo do que podemos perceber e explicar racionalmente.

Nesse contexto, nossas percepções, experiências e inquietações são, também, reais e mostram nosso lado mais humano, que envolve nossa psicologia, nossos sentimentos e nossos atos. Tais experiências, de tão extenuantes, nos ampliam os ângulos a partir de onde enxergamos a realidade, ainda que ela não pareça fazer muito sentido e nem sempre seja agradável, como vomitar coelhinhos. Por isso, amamos nossos coelhinhos, e queremos matá-los, mas estamos impossibilitados.

Se não há o que fazer, como sobreviver a essa carga *enormísima* de tensão instalada entre nós e o mundo e entre nós e nossa própria imagem, que refletimos para nós e para os outros?

Escrevendo. E é esse complexo ato de escrita por falência e desconsolo, verdadeiro exorcismo, que conflui para a consciência do valor da escrita em si, de que se trata de um trabalho de criação que, realizado, se desprende, e, às vezes, nos assusta. Mas o faz justamente por trazer à tona percepções que ampliam nossa realidade – pois mostram que muita coisa existe além do que podemos compreender. Traz essas facetas da realidade à mostra, mas não as explica, deixando-nos, às vezes, desapontados, aniquilados, ao nos deixar a sensação de que somos, simplesmente, peças de um jogo-vida cujas regras, além de se alterarem o tempo todo, são autônomas, mas, às vezes, nos deixam crer que somos regentes de nossa vida e de nosso destino, colocando-nos a ilusão de criadores de nós mesmos e de nosso mundo; deixando-nos, porém, algumas dúvidas: será que somos? Até que ponto?

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? In: ALAZRAKI, J. et. al. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, 265-282.
- ÁLVAREZ, R. G. H. Carta a una señorita en París: sobre algunos aspectos de la sintaxis de lo fantástico en Julio Cortázar. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2001, Niterói, RJ: Hispanismo 2000, Brasília: Ministério de la Educación, Cultura y Deporte/ Associação Brasileira de Hispanistas, 2000. v. 2, p. 965-970.
- BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas, SP, Pontes, 1989.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993a, p. 147-163.

- _____. Do conto breve e seus arredores. In: _____. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993b, p. 227-237.
- _____. Carta a una señorita en París. In: _____. *Cuentos completos 1*. 2. ed. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007, p. 137-146
- _____. Del sentimiento de lo fantástico. In: _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo 21 de España, [s/d.], p. 69-75.
- FALQUETE, S. L. *(Re) inventando realidades: jogos espacio-temporais em três contos de Julio Cortázar*. São José do Rio Preto, 2007. 138f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto da Universidade Estadual Paulista Júlio de mesquita Filho.
- GOTLIB, N. *Teoria do conto*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003, p. 33-56.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa Lima Dantas. São Paulo: EDUSP, 1974.
- ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, D. et. al. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, p. 7-44.
- RODRIGUES, S. C. Fantástico *strictu sensu*. In: _____. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1998, p. 27-29.
- SHKLOVSKI, V. El arte como artificio. In: TODOROV, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tradução de Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo 21, p. 55-70.
- TOMASHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tradução de Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo 21, 2006, p. 199-232.
- In: TODOROV, T. *Introducción a la literatura fantástica*. Tradução de Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Paidós, 2006.

**EXISTÊNCIAS INFAMES E NOMES SECRETOS: A
PARTIR DE A HERMENÊUTICA DO SUJEITO, DE
MICHEL FOUCAULT**

Júlia Vasconcelos STUDART
(Universidade Federal de Santa Catarina)

RESUMO: Este texto parte do livro de Michel Foucault *A Hermenêutica do sujeito*, para armar uma série possível de leitura de algum movimento que está em certa narrativa brasileira que se desdobra em problemas da literatura e do sujeito contemporâneos. Mais especificamente, retomar aqui um impasse, quando se diz de certa *experiência* deste sujeito contemporâneo consigo, com o outro, com o mundo (se numa abrangência generalizada como política, num mover propositivo: *como estar no mundo*) e com a própria literatura. Assim, esse texto gera uma discussão sobre o caráter da experiência contemporânea, como vida infame, como *devoir* e também como elemento questionador do lugar da literatura como problema, como experiência e como experiência textual, discurso etc, sempre como um gesto radical ao que seria a *experiência pura*, como um estatuto original da experiência.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência; vida infame; *devoir*

ABSTRACT: This text is based on Michel Foucault's book *The Hermeneutics of the subject*, in order to assemble a possible series of reading of a movement that is in some Brazilian narrative unfolded in problems of contemporary literature and subject. Specifically, it is to carry on, here, an impasse, when it is said about some experience of this contemporary subject with himself, with the other, with the world (if in a general scope as policy, in a propositive move: as being in the world) and with the literature itself. Thus, this text creates a discussion about the character of the contemporary experience, as infamous life, as *devoir* and also as questioning element about the place of literature as problem, as experience and textual experience, discourse, etc, always as a radical gesture that would be the pure experience, like an original statute of experience.

KEYWORDS: Experience; infamous life; *devenir*

1 INTRODUÇÃO: AS FORMAS DE EXPERIÊNCIA

Este texto, numa sugestão ou inquietação, parte do livro de Michel Foucault **A Hermenêutica do sujeito**, para construir uma série possível de leitura, numa linha de perspectiva, de algum movimento entorno a determinados aspectos de certa narrativa brasileira que se monta e se desdobra em problemas da literatura e do sujeito contemporâneos. Mais especificamente, tento retomar aqui um impasse, um nó, quando se diz de certa *experiência* deste sujeito contemporâneo consigo, com o outro, com o mundo (se numa abrangência generalizada como política, num certo tom e mover propositivo: *como estar no mundo*) e com a própria literatura. E então, primeiro, para atravessar essa conversa, uma possível linha de tensão, partir de uma leitura que a primeira vista pode até parecer muito simples: as aulas de Michel Foucault no *Collège de France*, no ano de 1982, que resultaram neste **Hermenêutica do sujeito**, que – num meu resumo grosseiro – diz uma história das técnicas de existência desenvolvidas pela Antiguidade grega e romana, de um possível sujeito verdadeiro como lugar e experiência, no sentido de uma subjetivação, de uma estética da existência ou de uma renúncia a si num gesto de decifração de sua própria verdade, algo como uma escolha ou uma marca para uma escolha. Ou, ainda, mais radicalmente, um sujeito que teima em inscrever-se numa ordem, tomando uma ordem para a própria vida, numa possibilidade de se fazer como fenda, como uma dobra, ou como diz Gilles Deleuze em seu livro **Foucault** (2005, p.107-108), de “vergar o lado de fora, em exercícios práticos”. Enfim, Foucault apresenta um texto esticado a partir de suas aulas e dentro delas naquilo que pode ser lido e pensado (o que uso aqui) como uma narrativa sobre as *formas de experiência*.

Assim, este último e particular Foucault das revisões sobre o “cuidado de si” e o “conhecimento de si”, sobre a constituição de uma “ética do eu”, mesmo que ainda e sempre o mesmo das inquietações acerca do sujeito e do pensamento¹, termina por retomar uma dimensão da subjetividade que possivelmente possa derivar de uma variedade de relações entre poder e saber, mas também numa dimensão que teima na dobra, num pensamento que lhe é exterior, e insiste num “fora” – que pode ser lido aqui, assim como a leitura que faz Maurice Blanchot, em **O livro por vir**, como deserto, “*esse lugar sem lugar que é o único lugar onde a aliança pode ser concluída e onde é necessário regressar sempre, como àquele momento de nudez e de arrancamento que está na origem da existência justa.*” (BLANCHOT, 1984, p.88). É esta “existência justa”, que é também uma existência móvel, que constitui uma relação de independência a essas forças, como se contra elas ainda restassem pontos de resistência ou, como sugere Deleuze, “um afeto de si para consigo, ou a força dobrada, vergada” (2005, p.111). E como todo procedimento de Foucault, ele termina operando como se desferisse pequenos cortes na história,

¹ Basta lembrar aqui as reflexões de Foucault acerca do que chama o “pensamento exterior”, como discurso do limite, também gesto-ausência daquele que fala, um pensamento abandonado à interioridade que se torna “energia material, sofrimento da carne, perseguição e separação do sujeito mesmo”, como por exemplo, os monólogos de Sade, a poesia de Hölderlin, de uma certa maneira, e a de Mallarmé, de outra maneira, ou as experiências de Bataille com o texto. Um discurso que, segundo Michel Foucault, está além de toda linguagem, feito silêncio, ou nada. Cito: “Este pensamento que se mantém fora de toda a subjetividade para fazer surgir como do exterior seus limites, enunciar seu fim, fazer brilhar sua dispersão e não obter mais do que sua irrefutável ausência e que ao mesmo tempo se mantém no princípio de toda a positividade, não tanto para extrair seu fundamento ou sua justificativa, quanto para encontrar o espaço em que se desvincula o vazio que lhe serve de lugar, à distância em que se constitui e na qual se dissipam, desde o momento em que é objeto da mirada, suas certezas imediatas, - este pensamento, com relação à positividade do nosso saber, constitui o que poderíamos chamar em uma palavra ‘o pensamento exterior.’” (**O pensamento do exterior**. Tradução Nurimar Falci. São Paulo: Editora Princípio, 1990. págs. 20 -22)

pequenas perturbações no prumo da história, como um vetor, para apontar sempre interrogativas acerca deste sujeito, numa alteração ao seu estar no mundo. É como se o que ficasse (ou reverberasse), ainda, de resto, fosse alguma coisa parecida como a interrogativa de Deleuze: “o que é que sobra para nossa subjetividade?” Ao que ele mesmo responde: “Nunca sobra nada para o sujeito, pois, a cada vez, ele está por se fazer, como um foco de resistência, segundo a orientação das dobras que subjetivam o saber e recurvam o poder” (2005, p.113). Afinal, o que se impõe é uma mesma peleja: qual experiência possível? E se assim, partindo da experiência como procedimento, outra proposição parece se fazer sozinha neste percurso: qual dobra possível? O que em Michel Foucault, me parece – uma dobra possível como resistência política, como vinca, como experiência, como constituição de um sujeito ético também possível – pode se dar, principalmente, numa relação de si para consigo, em como esse sujeito se organiza eticamente. Cito Foucault, em **A hermenêutica do sujeito**:

Parece-me não haver muito do que nos orgulharmos nos esforços que hoje fazemos para reconstituir uma ética do eu. E é possível que nestes tantos empenhos para reconstituir uma ética do eu, nesta série de esforços mais ou menos estanques, fixados em si mesmos, neste movimento que hoje nos leva, ao mesmo tempo, a nos referir incessantemente a esta ética do eu sem contudo jamais fornecer-lhe qualquer conteúdo, é possível suspeitar que haja uma certa impossibilidade de constituir hoje uma ética do eu, quando talvez seja esta uma tarefa urgente, fundamental, politicamente indispensável, se for verdade que, afinal, não há outro ponto, primeiro e último, de resistência ao poder político senão na relação de si para consigo (FOUCAULT, 2004, p. 304).

Penso ainda num outro Foucault, em **A vida dos homens infames**, nas “existências-clarão”, ou numa outra dista, nos

² Essas expressões são do próprio Michel Foucault, retiradas do seu texto *A vida dos homens infames*, quando se refere a estas existências infames.

“poemas-vida²”, que são como os homens infames, essas existências flutuantes, esses *quase*, esses *pouco-menos*, esses “ajudantes” – como diz Giorgio Agamben quando fala algumas das personagens de Kafka:

En las novelas de Kafka vienen a nuestro encuentro criaturas que se definen como “ayudantes” (*Gebiffen*). Pero en verdad ellas no parecen estar en condiciones de dar ninguna ayuda. No entienden nada, no tienen ‘instrumentos’, no hacen más que combinar tonterías con chiquilínadas, son ‘molestos’ y encima a veces ‘descarados’ y ‘lascivos’. En cuanto a su aspecto, son tan parecidos que se distinguen solamente por el nombre (Arturo, Jeremias), se asemejan ‘como serpientes’. [...] Alguno, no se sabe bien quién, nos los ha asignado y no es fácil sacárselos de encima. En suma, ‘nosotros no sabemos quiénes son’, acaso son los ‘enviados’ del enemigo (lo cual explicaría porqué no hacen otra cosa que apostarse y espiar). (AGAMBEN, 2005, p.37)

Desta forma, todos destinados a não deixar o menor rastro de experiência – tanto se como incorporação ou como um dado de uma cultura –, mas talvez deixar apenas algum vestígio terrível e sutil de existência, uma mínima inscrição, que seja, do seu estar no mundo, estas suas existências-resto. Agamben (2005, p.40) ainda completa dizendo que vivem “inclusos entre las cosas”, e que são uns “objetos inútiles, mitad recuerdo, mitad talismán”. E ainda que o ajudante seria a “figura de lo que se pierde”, algo como “todo aquello que, tanto en la vida colectiva como en la individual, se olvida a cada instante; se refiere a la masa infinita de lo que de por si se pierde irremediabilmente. A cada instante, la medida del olvido y de la ruína, el derroche ontológico [...]” (2005, p.43). E para propor uma espécie de subjetividade a estes *ajudantes*, como uma força possível de existência, de experiência, de cultura e algum sentido para uma ontologia, diz, por fim, que constituem “una fuerza y casi una invectiva de lo olvidado que no se puede medirse en términos de conciencia ni ser acumulado como un patrimonio, pero cuya insistencia determina el rango de todo saber y de toda conciencia” (2005, p.44). Agamben vai lembrar o “corcundinha”, “o inquilino

de vida torta”, das memórias infantis de Walter Benjamin, que aparece num relato de *Rua de Mão Única*, “O Corcundinha”, e também é citado por Benjamin em seu texto sobre Kafka³, quando diz que “O homenzinho corcunda concretiza esta relação. O homenzinho é o habitante da vida deformada” (BENJAMIN, 1994, p.159). E Benjamin vai confirmar esta questão da experiência moderna como um sintoma, se posso dizer assim, da deformação da vida que se apresenta nestas personagens infames e de nomes secretos, como o *corcundinha*, e ao dizer mais radicalmente o *Odradek* de Kafka, talvez a personagem de vida infame mais interessante que o autor tcheco construiu, e um pouco acerca de *Gregor Samsa*, a conhecida personagem-protagonista-inseto-monstruoso de *A metamorfose*, e montando também um discurso de reviravolta ao seu “corcundinha”:

Odradek é o aspecto assumido pelas coisas em estado de esquecimento. Elas são deformadas. Deformada é a “preocupação do pai de família”, que ninguém sabe em que consiste, deformado o inseto, que como sabemos é na realidade Gregor Samsa, deformado o grande animal, meio carneiro e meio gato, para o qual talvez “a faca do carnicheiro fosse uma salvação”. Mas esses personagens de Kafka se associam, através de uma longa série de figuras, com a figura primordial da deformação, o corcunda. Entre as atitudes descritas por Kafka em suas narrativas nenhuma é mais freqüente que a do homem cuja cabeça se inclina profundamente sobre seu peito. (BENJAMIN, 1994, p.158)

Assim, é importante dizer que o que Benjamin chama de experiência seria aquilo que nos entra como incorporação, aquilo que nos está como uma imagem de aderência; grosso modo, diz que de um lado, a *erfahrung*, que seria a experiência acumulada, a que se prolonga e se desdobra, uma sedimentação das coisas a partir de

³ Este texto está publicado na edição brasileira intitulada *Magia e técnica, Arte e Política* (São Paulo: Brasiliense, 1985) e é intitulado *Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte*, páginas 137 / 164.

uma idéia do tempo dilatado; e do outro lado, a *erlebnis*, que seria a experiência interior, um evento assistido pela consciência, a experiência como uma duração pura do tempo vivido que produz um efeito imediato. Para exemplo, em seu *Imagens do Pensamento*, sobre Moscou, Benjamin diz dos mendigos que “entre todas as instituições de Moscou, eles são os únicos de confiança e que afirmam invariavelmente sua posição, enquanto, ao redor, tudo se desloca.” (1985. p.164). Ou seja, Benjamin está tomando o mendigo como o sujeito da experiência, aquele que se fixa, que se aponta para o que incorpora da cidade como uma posse, uma tradição, uma história: tempo vivido como tempo interior mas também como experiência acumulada, desdobrada numa vivência. Ao mesmo tempo que, numa imagem dialética, aquilo que se move, que se desloca, ou descola, é o que poderia instar um outro sentido para a experiência, o *instante*, aquilo que poderia alterar e perturbar a história pré-fabricada, um recontar da história da cidade através da figura de seus mendigos.

Provável, como uma possibilidade, ainda, pensar esta idéia da experiência moderna benjaminiana esticada ao sujeito contemporâneo, pois, seguindo agora as pistas de Foucault, numa outra forma de experiência, das experiências-limite que se dão nas insignificâncias da vida mais ordinária, nos excessos de tudo – dos delitos, das paixões, dos segredos etc –, no interdito do mundo. Estas vidas infames, tortas, possivelmente estão ligadas a nomes secretos, palavras secretas, àquilo a que não se pode dizer, que estando ali pode também não estar. E assim, talvez se possa pesar qualquer vestígio de experiência, um risco que seja, uma aventura, aquilo que possa causar alguma aderência ao corpo, à vida. Cito Foucault sobre estas vidas infames:

[...] que pertencessem àqueles milhões de existências que estão destinadas a não deixar rastro; que, nas suas infelicidades, nas suas paixões, naqueles amores e naqueles ódios, houvesse algo de cinzento e de ordinário aos olhos daquilo que habitualmente temos por digno de ser relatado; que, contudo, tenham sido atravessados por um

certo ardor, que tenham sido animados por uma violência, uma energia, um excesso na malvadez, na vilania, na baixeza, na obstinação ou no infortúnio, tais que lhes proporcionassem, aos olhos daqueles que os rodeavam, e à medida de sua própria mediocridade, uma espécie de medonha ou lamentável grandeza (FOUCAULT, 1992, p. 96-97).

Este discurso da infâmia, da vileza, dos sem glória, dessas existências atravessadas por um certo ardor e pela violência da vida, como ato, de alguma maneira, mesmo que com menos força que os arquivos de reclusão, das petições ao rei, das *lettres de cachet* do século XVII que tanto fascinaram Foucault – até porque não havia neles nenhum sentido aparente, ou todos, de fabulação, como também o que repousa em segredo, no sentido mesmo de um silêncio inviolável – compõem uma tradição da literatura no ocidente, um hábito desta certa tradição ou, como menciona o próprio Foucault, para estabelecer o que seria uma espécie de “ética imanente ao discurso literário do Ocidente” (1992, p.125). Neste sentido, que trazem para o texto aquilo que seria mais difícil de ver, e tocar: o delito, o insignificante, o consumido, o anódino, o quase morto, o mudo e o sem fala, o não-tátil, o sem tiques ou o sem nenhuma nervura possível. Mas que, se fica sabido, ali está também o “dever de dizer o mais comuns dos segredos”. Desta forma, seria como repetir inúmeras vezes a formulação de Beckett, repisada tantas vezes por Foucault, principalmente em seu texto **O que é um autor?**: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”, e ao mesmo tempo grifar uma indiferença que, segundo Foucault, pode ser, ainda agora, um dos “princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea” (FOUCAULT, 1992, p.34).

[...] ir à procura daquilo que é mais difícil de notar, o mais oculto, o que dá mais trabalho a dizer e a mostrar, enfim o mais interdito e o mais escandaloso. Uma espécie de injunção de desentranhar a parte mais noturna e mais cotidiana da existência (com risco de lá descobrir por vezes as figuras solenes do destino) vai traçar aquela que é a direção para que pende a literatura desde o século XVII, desde que é

literatura no sentido moderno do termo. Mais do que uma forma específica, mais do que uma relação essencial com a forma, é este constrangimento, eu ia dizer esta moral, aquilo que a caracteriza e que até nós transportou o seu imenso movimento: dever de dizer os mais comuns dos segredos. A literatura não resume por si só esta grande política, esta grande ética discursiva; também não se lhe reconduz inteiramente; mas é aí que ela tem o seu lugar e as suas condições de existência (FOUCAULT, 1992, p.125-126).

Desta forma, a experiência com a escrita, com essas existências mais infames, tanto no sentido daquelas personagens que habitam o texto quanto nas experiências-limite com a própria linguagem, parece se descolar do tema da expressão e passa a se referir, cada vez mais, a si mesma – então, que importa quem fala? –, um texto que parece apontar para o seu próprio desaparecimento, como um morrer do próprio texto, um cavo, feito uma “dobra gramatical” (essa expressão também é de Michel Foucault), que promove certa escavação da experiência, algum conflito que seja. Ou se pensarmos numa escrita, de fato, mais perto da morte, no esteio das noções sobre a morte do autor, o apagamento do nome, sobre, principalmente, uma idéia de singularidade que agora se dá na ausência, na falta, e tudo num desdobramento sem fim e sem alcance. Como diria Roland Barthes, “puro gesto de inscrição”, um campo sem origem, ou pelo menos uma origem que seja a própria linguagem, e só nela, mesmo que também, continuamente, seja aquilo mesmo o que questiona toda origem (BARTHES, 2004, p.61). É uma questão de abertura, de se colocar numa outra experiência com o espaço – e espaço aqui entendido no sentido simbólico / imaginário da construção de um espaço próprio, no texto –, como diz Foucault em **O que é o autor?**: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer” (1992, p.35).

E para ampliar ainda mais o problema, pensar que essa imagem de um sujeito que desaparece na escrita, de uma destruição da voz e do corpo que escreve, de uma ausência primeira que daria condição a qualquer discurso, pode ainda nos enviar à proposta de Giorgio Agamben, em seu livro *Profanações*, a idéia que passa pelo autor como *gesto*, o autor que, de uma certa forma, habita os limites do texto apenas por ser essa pura ausência do gesto, uma espécie de gesto ilegível e secreto que, só ele, torna a leitura possível. Desta forma, um mesmo gesto, que é capaz de negar toda importância à identidade, ao nome do autor, também afirma sua irreduzível necessidade para que a leitura se dê, para que o encantamento, para que a magia seja possível. Como nas palavras de Michel Foucault, reproduzidas por Agamben, “a marca do escritor não é mais que a singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, 1992, p.36), o que de outra forma é como dizer que a singularidade está no gesto, no vazio, no sem origem. A partir disso, o autor, esta presença-ausência do gesto, pode ser pensado como mais uma vida infame, um “poema-vida”, talvez, uma “existência-clarão”. Como no dito de Agamben, “exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central” (AGAMBEN, 2005, p.87).

Por fim, penso no bonito texto de Michel Foucault, “Eurídice e as sereias⁴”: não seria esse gesto ilegível semelhante ao canto das sereias? Elas que “são a forma inexequível e proibida da voz atraente” (1990, p.53), mas que não são mais que canto. Por outro lado este gesto que não é mais que puro gesto, que é pura ausência de voz, de canto, de nome, mas que ao mesmo tempo é um gesto atraente, um convite, um “grato vazio da escuta”. No texto de Foucault, o canto das sereias – o que também procuro ler como gesto – seduz não tanto pelo que se deixa ouvir quanto por aquilo

⁴ O texto de Michel Foucault, *Eurídice e as sereias*, que faço uso aqui, consta em: *O pensamento do exterior*. Tradução Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.

que fica em segredo nas palavras, como se todo encantamento estivesse na promessa do que será este canto, no seu por vir, assim também, como se cada gesto assegurasse um segredo inviolável que se desdobra num outro gesto-segredo e assim num movimento sem fim nem começo. Depois, esse canto nada mais é do que atração do canto, nada mais que canto e por essa razão – assim como o gesto do autor –, quase um silêncio, um canto sem palavras, um vazio, uma ausência de canto, feito um “rumor⁵”, um canto limite e impossível. Cito Foucault: “Esta voz que ‘canta sem palavras’ e que deixa ouvir tão pouco não é por acaso a das sereias, das quais toda sua sedução consiste no vazio que abrem, na imobilidade fascinante que provocam naqueles que as escutam?” (FOUCAULT, 1990, p.57).

Então para tocar mais perto, mais especificamente na narrativa brasileira contemporânea, por aqui e num sendo, um bom exemplo é o trabalho-gesto do escritor Evandro Affonso Ferreira. Trabalho que, a meu ver, monta uma perspectiva interessante a uma idéia de território e memória, um lugar que é todo sem e infame, quando de fato parece não haver nenhum lugar nem mais nada, talvez nem a própria narrativa esteja ali, apenas gesto, este canto limite e impossível. Um movimento que é todo ele de desaparecimento, de morrer do próprio texto, como se fincado ainda, e insistente, numa radicalidade sem par com a linguagem. Como diz Roland Barthes (2004, p.88), “é necessário *exceder a língua*, manter-se em sua margem suplementar, isto é, no seu infinito sem profundidade”. Depois, a imagem talvez seja a de um *rodopio*, um gesto de repisar a palavra, e sempre, para um texto que se move na página, e dela para seus outros livros, e de um para o outro, numa sugestão

⁵ Utilizo o termo “rumor” na concepção de Roland Barthes, no seu livro *O rumor da língua*, no sentido de um ruído que, de certa forma, é uma ausência de ruído, como o barulho daquilo que funciona bem, mas que também é um barulho impossível que faz “ouvir a própria evaporação do barulho: o tênue, o camuflado, o fremente” (Tradução Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: M. Fontes, 2004. p. 94)

que é construir o livro único, o livro total, o livro *qualquer-coisa* completo e, se assim, o livro que não há; o livro que é não menos que um desaparecimento, uma morte do livro, uma morte da linguagem, uma morte da literatura para dar-lhe potência. E ainda mais se, num risco, tomar-se o sentido da experiência limite com a linguagem de Evandro, para uma gagueira absoluta, um plano absoluto do anodismo, nesta sempre “repetição do Diferente”, numa idéia de “reduplicação do Outro”⁶. Cito Deleuze, em *Crítica e Clínica*, sobre uma idéia da gagueira:

É o que acontece quando a gagueira já não incide sobre palavras preexistentes, mas ela própria introduz as palavras que ela afeta; estas já não existem separadas da gagueira que as seleciona e as liga por conta própria. Não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna *gago da língua*: ele faz gaguejar a língua enquanto tal. Uma linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala (DELEUZE, 1997, p.122).

A composição do quadro é a de um cenário vazio, escuso, torpe, tosco, bruto, rude. Se as personagens se apontam anódinas, a narrativa é o seu sem, porque soltos no mundo não são mais que

⁶ Estas são expressões de Gilles Deleuze na sua leitura de certa condição do “duplo” em Michel Foucault. O “duplo” como uma interiorização do lado de fora, como uma “reduplicação do Outro”, uma “repetição do Diferente”. (Foucault. Tradução Cláudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005. p.105)

⁷ Faço referência aqui a uma pequena narrativa de Kafka *Um artista da fome* que consta no livro *Um artista da fome / A construção* (trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, ano 1998). Nesta narrativa, Kafka elabora uma destas suas personagens de vidas infames: um homem, artista de circo – jejuador –, é esquecido numa jaula por ter ultrapassado os prazos sem comer de uma forma tão radical que ultrapassa também os prazos de memória das pessoas do circo e, principalmente, de seus visitantes: “Tente explicar para alguém a arte do jejum! Não se pode explicá-la para quem não a sente” (KAFKA, 1998, p.34). Assim, retirado todo o caráter messiânico e judaico da narrativa, Kafka insere, ao final, o nó da infâmia numa fala do jejuador: “Porque eu não pude encontrar o alimento que me agrada. Se eu o tivesse encontrado, pode acreditar, não teria feito nenhum alarde e me empanturrado como você e todo

corpos vazios, quase giróvagos. Todos, de alguma forma, a exemplo das personagens infames e disformes citadas anteriormente – Odradek, Gregor Samsa e o Corcundinha – são “artistas da fome”⁷, sem comida ou prazer em comer. São personagens que também estão desenhadas sob uma linha de contorno, uma desapareição, uma linha quase tênue, ou nenhuma linha quase nada no que trataria de alguma noção fincada da experiência como aquilo que se incorpora, que se estabelece no corpo como uma memória, um vestígio, ao menos. E sem exceção, as personagens de Evandro Affonso Ferreira estão desvinculadas, e parece que há em todas elas uma impossibilidade de gritar alguma revolta, mas ao mesmo tempo não se conformam; a impossibilidade da vontade de um *não*, mas também de um *sim*, um *tudo bem*, um *pode ser*, um *deixemos como está*. Elas estão simplesmente, vacantes, não estando; e aparentemente impedidas de fazer qualquer escolha. Se assim como as personagens de Kafka, o *Odradek*, da narrativa “A preocupação do pai de família”, publicada em *Um Médico Rural*; já citada acima num apontamento de Benjamin, também e ainda o seu conhecido *Gregor Samsa*, de sua mais famosa novela, *A metamorfose*. O primeiro, aquele objeto sem forma e um sem nome, porque não se sabe a origem, algo próximo a um carretel de linha, achatado, de fios remendados de todas as cores, algo próximo a forma de uma estrela, talvez, mas ainda um nome que não aponta a lugar nenhum e que faz um homem comum, pai de família, temê-lo. De outro lado, Gregor Samsa também é um destes seres, agora um inseto monstruoso, resultado de certos sonhos

mundo.” (KAFKA, 1998, p.35) Walter Benjamin em seu texto sobre Kafka (*Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte in Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994) diz que “Nenhuma de suas criaturas tem um lugar fixo, um contorno fixo e próprio, não há nenhuma que não esteja ou subindo ou descendo, nenhuma que não seja intercambiável com um vizinho ou um inimigo, nenhuma que não tenha consumido o tempo à sua disposição, permanecendo imatura, nenhuma que não esteja profundamente esgotada, e ao mesmo tempo no início de uma longa jornada. Impossível falar aqui de ordens e hierarquias.” (p. 143)

intranquilos, que paira dentro do quarto, no meio da casa de uma família comum, a sua, como um nome secreto, um sem, um emperro e uma criatura inexpressável, um transtorno, mas também e principalmente um abandono.

Estava todo coberto de poeira; sobre as costas e pelos lados arrastava consigo fios, cabelos, restos de comida; sua indiferença diante de tudo era grande demais para que, como antes, tivesse ficado de costas e se esfregado no tapete várias vezes durante o dia. E a despeito desse estado não teve pejo de se adiantar um pouco sobre o assoalho imaculado da sala de estar. (KAFKA, 1997, p.70).

Depois, ainda, *Odradek* é esse nome inteiro secreto, silencioso, sem origem, que se move, e que espera, que está ali não estando, e espera, e não estando está, perene, fixo, quase morto, anódino, mas está ali, um bastardo, uma espécie de parasita, uma deformação que é ao mesmo tempo perfeita, completa, móvel, sob o corrimão da escada, no sótão, nos corredores, não se sabe ao certo onde, apenas o mesmo perambular anódino por todos os cômodos da casa e pela vizinhança.

Inutilmente eu me pergunto o que vai acontecer com ele. Será que pode morrer? Tudo o que morre teve antes uma espécie de meta, um tipo de atividade e nela se desgastou; não é assim com *Odradek*. Será então que a seu tempo ele ainda irá rolar escada a baixo diante dos pés dos meus filhos e dos filhos dos meus filhos, arrastando atrás de si os fios do carretel? Evidentemente ele não prejudica ninguém, mas a idéia de que ainda por cima ele deva me sobreviver me é quase dolorosa (KAFKA, 1999, p.45).

Odradek é como um gesto, como o canto das sereias, que não se sabe de onde vem, nem para onde vai, mas apenas que está ali, e que se move, silencioso, mudo, feito magia, porque repousa na casa como segredo, como nome secreto, aquele que nunca morre, o gesto ilegível de um infame, de uma criatura anódina, como também Gregor Samsa. Benjamin diz que “em Kafka as sereias

silenciam; elas dispõem de ‘uma arma ainda mais terrível que o seu canto... o seu silêncio’” (1985, p.143). Mas se este silêncio ao canto, um segredo ao nome; daí, é Agamben quem diz sobre os nomes secretos:

El nombre secreto es, en realidad, el gesto con el cual la criatura es restituída a lo inexpresado. En última instancia, la magia no es conocimiento de los nombres, sino gesto: trastorno y desencantamiento del nombre. Por esse el niño nunca está tan contento como cuando inventa una lengua secreta. Pero su tristeza no proviene tanto de la ignorância de los nombres mágicos como de su dificultad para deshacerse del nombre que le há sido impuesto. (AGAMBEN, 2005, p. 24-25).

É este movimento bambo destas personagens de Kafka, assim como também se movem as personagens estrábicas de Evandro Affonso Ferreira, que nos levaria de volta, num contraponto, ao Foucault, o último Foucault do sujeito da “cultura de si”, dos “atos de verdade”, do “afeto de si para consigo”. E ainda sempre voltar a pergunta: qual experiência possível? Qual dobra possível? E mais, qual experiência possível, hoje, ao texto que se propõe como desaparecimento, ou morrer do próprio texto a partir de um desenho de personagens anódinas? O próprio Foucault nos aponta, que o tema do *retorno a si* nunca foi tão presente entre nós como na época helenística e romana e, desta forma, também

⁸ O termo grego *parrhesia* é amplamente citado e desenvolvido por Foucault nas suas aulas no *Collège de France*, no ano de 1982, principalmente na segunda hora da aula do dia 3 de março e na aula do dia 10 de março. Neste trabalho utilizo *parrhesia* apenas no sentido de um franco falar, mas é importante lembrar que apenas essa definição, de longe, não esgota o termo aqui em questão. Cito algumas definições extraídas do próprio texto de Michel Foucault: “A *parrhesia* é, no fundo, o que corresponde, do lado do mestre, à obrigação de silêncio do lado do discípulo. Assim como o discípulo deve calar-se para operar a subjetivação de seu discurso, o mestre, por sua vez, deve manter um discurso que obedece ao princípio da *parrhesia*, desde que pretenda que o que ele diz de verdadeiro torne-se enfim, ao termo de sua

sinaliza para o que seria o seu desaparecimento, assim como o de qualquer idéia de *parrhesía*⁸, ou seja, o nosso falar franco, que pode estar vinculada ainda a uma atitude moral, do *silêncio* com exercício de memória, da vida como *prova* – a necessidade de uma *tékhnē* da existência, de toda uma noção de “cuidado de si” que teria que ser regra coextensiva à própria vida. Como nas palavras de Foucault, em *A hermenêutica do sujeito*: “O cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência” (FOUCAULT, 2004, p.11).

1 “VIDAS DESENGRAÇADAS”: ALGO DA NARRATIVA DE EVANDRO AFFONSO FERREIRA

Um bom exemplo, em movimento contrário ao que está apontando acima, ao tomar como motor o trabalho em *rodopio* do escritor Evandro Affonso Ferreira, é dizer das existências e experiências precárias de suas personagens, que chamei estrábicas. Todas elas estão recheadas de vazio, é esta a imagem: um recheio de nada. E são, assim, uma repetição incessante de elementos anódinos, em si, para tentar negar os seus desamparos. Entre várias, uma das mais vilipendiadas é a sua personagem Seleno Selser, que

ação e direção, o discurso verdadeiro subjetivado pelo discípulo. Etimologicamente, *parrhesía* é o fato de tudo dizer (franqueza, abertura de coração, abertura de palavra, abertura de linguagem, liberdade de palavra). Os latinos traduzem geralmente *parrhesía* por *libertas*. É a abertura que faz com que se diga, com que se diga o que se tem a dizer, com que se diga o que se tem vontade de dizer, com que se diga o que se pensa dever dizer porque é necessário, porque é útil, porque é verdadeiro. Aparentemente, *libertas* ou *parrhesía* é essencialmente uma qualidade moral que se requer, no fundo, de todo sujeito que fala.” (*A hermenêutica do sujeito*. Tradução Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: M. Fontes, 2004. p.440).

está em seu livro *Araã!*, publicado em 2003. Viúvo que completara 70 anos, vendedor de enciclopédias, Seleno Selser mora de favor com o genro e a filha; sofre de inchaço nos pés, dores nos rins, dores na bexiga, dores na coluna, reclama desânimo, lamuria o tempo inteiro todas as suas desesperanças para todos os lados e está sempre às voltas com o que chama de sua “solidão primitiva”: as saudades de Mégara⁹, sua mulher; que é ao mesmo tempo mito e aderência ao ordinário, metafísica e fato, anodismo e nome secreto, um segredo, que pode determinar um campo de possíveis, aquilo que pode levar a magia (e a literatura, o gesto, talvez seja isso, provocar ainda alguma magia que pode estar presente apenas nos nomes secretos). Numa passagem do livro, diz disto a que chama de “vida desengraçada”, que é uma ótima expressão para renomear o que seriam as “vidas infames”, de Foucault, e toda uma problemática outra para este *Hermenêutica*:

Títio dia hoje daqueles... ih dor no peito cuidado amigo... sei... consulta marcada amanhã... cardiologista... concordo, declínio da existência... último quartel da vida... sim verdade nossas almas muito raramente estão preparadas para ela morte; obrigado Títio huifal! suco sempre gostoso gelado; vida cada vez mais desengraçada; tudo ficando carrancudo, entrovicado; desde que minha Mégara me deixou meus dias amanhecem com claridade frouxa; vivo atormentado pelas fustigações da saudade. (FERREIRA, 2003, p.114-115)

Desta maneira, o que vai parecer ou ficar evidente neste Seleno Selser de Evandro Affonso Ferreira, em vários de seus

⁹ O nome Mégara, utilizado por Evandro Affonso Ferreira para nomear a saudade que faz Seleno Selser padecer uma dor inominável ou a sua “solidão primitiva”, segundo a mitologia grega, é o nome da filha de Creonte, rei de Tebas. Este fez com que Mégara desposasse Hércules para recompensá-lo pela vitória sobre os Míniás de Orcómeno. Hércules mais tarde foi acometido de loucura por causa de uma intervenção de Hera e, num surto, matou todos os filhos que tivera com Mégara (GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992).

entornos, é, primeiro, uma certa desfunção ao mundo como lugar, como lugar afetivo / efetivo da experiência; e, segundo, a si mesmo como sujeito da experiência. Nisso, em todos os problemas que se montam sozinhos, desde a profissão completamente inexistente, a de vendedor de enciclopédias (como se perguntasse para que servem este chumaços de livros, peso e entulho, em verbetes fixos e obsoletos ao tempo do imediato?), aos adoecimentos da alma, aos cansaços, à sua vida desistida. Depois, ainda, fica a questão: qual lugar – e afecção – ou qual senso, num mundo de vidas negociadas à solapa de um mercado monstruoso e desumano, àquele que tenta comerciar o imprestável, as enciclopédias, como experiência para a vida? O que leva a uma segunda questão, desta vez ao texto de Evandro Affonso Ferreira e o que ele propõe como discurso, como narrativa, como literatura etc: qual texto possível à narrativa destas vidas infames senão aquele que é apenas gesto, e que seria também – num mesmo movimento, como gesto – uma profanação?

Isto fica muito pertinente verificar na agitação textual, em gesto de rodopio, que Evandro Affonso Ferreira elabora no seu trabalho. Tanto na condução de uma idéia que está como passagem furiosa de um livro a outro, de um texto a outro, de uma personagem a outra, quanto no dentro / fora em suas próprias personagens anódinas, fixadas em si mesmas, descoladas de qualquer idéia de experiência como aderência, como perturbação da história, como deslocamento incessante. Um movimento claramente contrário àquele que Michel Foucault identifica, no seu gesto de retornar aos gregos, em *A Hermenêutica do sujeito*, como necessário para uma idéia-proposição de um conhecimento útil, que seria um conhecimento de si e de controle e influência sobre a própria vida, no sentido de produzir uma mudança, uma perturbação, uma transformação no modo de ser do sujeito, ou, como diz Foucault: “é preciso, durante toda a vida, voltar a atenção, os olhos, o espírito, o ser por inteiro enfim, na direção de nós mesmos. Trata-se da grande imagem da volta para si mesmo” (2004, p.254). E sobre essa idéia da volta sobre si mesmo, Foucault identifica uma outra imagem

para contrapô-la, que pode ser também identificada nas personagens de Evandro Affonso Ferreira, que seria a “imagem do pião”. Segundo essa imagem, o giro do pião sobre si seria exatamente o movimento que deveríamos evitar dentro desta idéia de volta do sujeito sobre si, de voltar os olhos e a atenção sobre si, numa perspectiva que seria a de uma transformação-movimento do sujeito. Cito Foucault:

O pião gira sobre si, mas gira sobre si justamente como não convém que giremos sobre nós. O que é o pião? É alguma coisa que gira sobre si por solicitação e sob o impulso de um movimento exterior. [...] Ora, contrariamente ao movimento do pião, a sabedoria consistirá em não se deixar jamais ser induzido a um movimento involuntário por solicitação ou impulso de um movimento exterior. pelo contrário, será preciso buscar no centro de nós mesmos o ponto no qual nos fixaremos e em relação ao qual permaneceremos imóveis. É na direção de si mesmo ou do centro de si, é no centro de si mesmo que devemos fixar nossa meta. (FOUCAULT, 2004, p.154)

Desta forma, a imagem sugerida aqui para as personagens de Evandro Affonso Ferreira, como Seleno Selser, a partir da “imagem do pião”, talvez seja essa da impossibilidade de uma escolha, a impossibilidade de um giro sobre si, espontâneo; o que impede uma volta em atenção e cuidado sobre si, para provocar, ao contrário disso, um sentido de movimento que se impõe por uma solicitação externa, por uma força de impulso exterior, feito um comando, um giro calculado e sem riscos, que ressalta ainda mais a condição de desamparo, de precariedade e de imobilidade das personagens. É esse movimento primeiro e determinante que pode resultar do gesto do autor, desse traço invisível e ilegível, que dá o contorno preciso das personagens infames, das existências deformadas, recheadas de nada, esses *quase*, sem origem e de nomes quase sempre secretos. Cito dois trechos de falas da personagem Seleno Selser; primeiro, apontando ao seu abandono e à sua fragilidade diante da morte (que é uma recorrência em toda a narrativa e em volta de Seleno Selser: todos tendem a ir morrendo, numa seqüência de falências, de sumiços):

Agora sim me alimentando um pouco mais ufa! pensei que não fosse agüentar, desnutrição, três primeiros dias hã jejum absoluto; sim amigo oigalê! Coração surunganga mesmo; impossível desvendar enigma do sofrimento imerecido; a brevidade da vida humana evidencia a nossa insignificância; mas não vou chafurdar num lodaçal de autopiedade; Freud uma vez disse citando alguém cujo nome escorregou da memória, que todo homem tem de descobrir por si mesmo de que modo específico ele pode ser salvo; não vivemos no Olimpo, devemos assumir o ônus da vida terrena (FERREIRA, 2003, p.45).

Segundo, a sua ocupação inoperante e sem lugar, a de quem lida com o imprestável na esfera incessante de um comércio sem compra, sem venda; uma ocupação ao desnecessário: a de vendedor de enciclopédias.

Sim senhor doutor advogado, papel alta alvura, acabamento de primeiríssima, quase quinze mil páginas de prestimoso saber; tive a pachorra de contar, cinqüenta e sete páginas falando apenas de Direito: etimologia conceito classificação estrutura eficácia fontes aplicações métodos ufa! assunto esgaravado de fio a pavio, ou, lançando mão do latinismo aliás familiar aos senhores, ab imo ad summum; cinco vezes, podemos fazer em cinco vezes sim senhor; cheques pré-datados. (FERREIRA, 2003, p.14)

Uma outra personagem de Evandro Affonso Ferreira, para encerrar o nó dos exemplos, aparece em seu livro *Zaratempô!*, publicado em 2005. Esta personagem empresta sua voz narradora a uma mínima inserção narrativa dentro da outra, maior, a do livro, como uma espécie de intervalo, suspensão ou desordem. Evandro Affonso Ferreira costuma montar dentro de seus livros outros textos, menores, ínfimos, notas irrisórias, apêndices, sobras textuais, dobraduras, estocadas nervosas completamente descoladas da narrativa principal do livro, o que ele próprio nomeia de mini-contos; esta recorrência a que faz uso termina por estar ali como um recurso textual-narrativo, um recuo de olhar ou uma aproximação beligerante da vista, uma microscopia a algum caráter inominado e mais tosco

ainda da vida, dos entes; é de fato um desvão, um buraco, uma queda no texto. O mini-conto em questão é intitulado de “Chanfreta”¹⁰, e reproduzo aqui na íntegra. Diz o seguinte:

CHANFRETA

Tal qual Dom Quixote condenado ao ridículo, pasmosamente velho jogando dominó na praça contando façanhas imaginárias: vida deste enganzopador aqui sempre marasmada hã passos contados tudo numa lenteza que só vendo; nenhuma aventura amorosa capaz de estimular a atividade criadora de um cordelista que fosse; nenhum heroísmo miúdo ao menos ufa puxar num átimo braço de cego que atravessa esquina ui perai sinal aberto; vida toda eclipsado pela proeza alheia; nenhuma noite em claro bebendo fumando jogando bilhar; nunca dia nenhum ligação inesperada ei pai carro bateu perda total peito enfaixado pronto-socorro venha depressa; também diacho arremedei bruxo aquele do Cosme Velho hã não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria; [...] velhos safados todos esses companheiros de dominó na praça sabem da patranhice mas vivem pedindo ei Permínio conta outra vez história aquela de quando você quarenta anos atrás... sim suruba na casa dum conde cônsul sabe-se lá; final inosso este envelhecer sem vivência, Sherazade versão masculina inventando histórias para não morrer ao realengo num canto qual lobo da estepe; se pelo menos gravidez daquela namorada há meio século não tivesse sido alarme falso teria história real pra contar, aborto mal-sucedido talvez, morte prematura dela namorada quem sabe provocaria escândalo, médico famoso, teria guardado

¹⁰ *Chanfreta* é uma palavra que consta do dicionário de palavras sonoras elaborado pelo próprio Evandro Affonso Ferreira. Este dicionário já se alonga a cada livro e já está com quase duas mil palavras. Evandro comenta que tem pretensões de publicá-lo. Uma pequena mostra deste dicionário foi publicado na revista *Oroboro*, n. 08 (Curitiba: Medusa, 2006) dentro de um dossiê que organizei sobre ele. Basta ver, como exemplo mais imediato, os títulos de seus livros: *Grogotó*, *Erufuê*, *Araã*, *Zaratempô* e *Catrâmbias*, todas palavras elaboradas por ele, retiradas de um uso popular, algumas vezes, e colocadas num outro sentido, ou num mesmo. Palavras que sempre apontam a uma idéia, a meu ver, dos nomes secretos; palavras que guardam em si um não-sentido da magia, aquilo que ainda pode conter magia. (*Chanfreta*, segundo o dicionário de EAF, significa *chacota*, *zombaria*.)

comigo até hoje recortes de jornais, meu nome neles todos, caixa alta, prova irrefutável; triste envelhecer diacho mais triste ainda depois de velho jogar anzol no passado neca neres de fisgar uma única emoção pretérita; [...] setenta anos de vida enfadonha; nenhuma fratura exposta num jogo de campeonato escolar; nenhum puxão de orelha da professora; nenhum coma alcoólico; triste demais fim da estrada olho pro espelho retrovisor neca nada tudo embaçado reflexo nenhum; não tivesse faltado, enxaqueca, quando chefe da repartição aquele que trinta e cinco anos atrás chegou na sala gesto tresloucado atirando a esmo huífa história agora seria outra; pronto, dominó por hoje chega há espero não precisar repetir mais uma vez história dela minha primeira mulher infiel aquela que pressionada pelas circunstâncias se matou, arsênico, sei lá de repente velhote aí colete surrado debutando na praça já leu Flaubert ixe chacotas infinitas. (2005, p.20-22)

A questão sobre a qual Evandro Affonso Ferreira monta o seu trabalho e parece nos propor pensar, e tomo como uma articulação propositiva para juntar ao Foucault de **A Hermenêutica do sujeito**, é uma discussão sobre o caráter da experiência contemporânea, como vida infame, como devir, como sujeito e, por fim, também, é claro, como elemento questionador do lugar da literatura como problema, como experiência e como experiência textual, discurso etc, sempre como um gesto radical ao que seria a *experiência pura*, como um estatuto original da experiência. A questão talvez seja: o que se pode esperar de uma proposta de experiência contemporânea que exala um fecho, uma porta fechada às heterogeneidades e ao mundo como uma raspa de nossas vivências; ao mesmo tempo em que coloca esta experiência como anódina e sem aderência e como também uma que se fixa numa superfície sem fundo da existência. Agamben vai dizer que o velho sujeito da experiência está morto, ou que, talvez, existam agora dois sujeitos: um que se aproximaria à imagem de *Dom Quixote*, e seria “o velho sujeito do conhecimento”, este sujeito que pode fazer experiência sem jamais retê-la. E também “tal qual Dom Quixote”, o narrador de “Chanfreta”, de Evandro Affonso Ferreira, não passa de um “condenado ao ridículo, pasmosamente velho jogando dominó na

praça contando façanhas imaginárias” –, o sujeito expropriado da experiência, aquele que habita um fantasma. Um outro, que seria o seu inseparável companheiro *Sancho Pança*, escudeiro às avessas, figura “o velho sujeito da experiência”, aquele que apenas pode ter experiência, mas nunca fazê-la. Diz ainda Agamben que:

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiência talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo. (AGAMBEN, 2005, p.21)

Talvez, assim, partindo do trabalho em rodopio do texto de Evandro Affonso Ferreira e tomando nele como antecipação da experiência-limite alguma morte, algum morrer, do sujeito e logo da linguagem, mover o rodopio ao contrário seria aceitar a aposta da sugestão de Foucault ao propor a transferência da experiência moderna (ao homem contemporâneo) como experiência contemporânea, na falta de um termo melhor, àquilo que seria alguma resistência, “um afeto de si para consigo”, uma possibilidade de se fazer como dobra, recompor uma organização ética do sujeito nas sobras de sua subjetividade, que seja, para provocar alguma perturbação na história. Tudo isso, provável, movido naquilo a que Foucault chama de pensamento exterior, uma experiência exterior e limite, para fora do homem, num movimento infinito, um silêncio, o *fora*, também pensado como uma política do desejo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História (Destruição da Experiência e Origem da História)*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

- _____. *Profanaciones*. Tradução Flavia Costa e Edgardo Castro. Córdoba: Adriana Hidalgo, 2005.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: M. Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas ; v. 1)
- _____. *Rua de Mão Única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torre Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: M. Fontes, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. _____ *Foucault*. Tradução Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FERREIRA, Evandro Affonso. *Araã!* São Paulo: Hedra, 2003.
- _____. *Zaratempô!* São Paulo: Ed 34, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Tópicos)
- _____. *O que é um autor?* Tradução António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.
- _____. *O pensamento do exterior*. Tradução Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992
- KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *A metamorfose*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O médico rural: pequenas narrativas*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GÊNESE DO HERÓI BANDIDO NA LITERATURA SERTANEJA

Ana Marcia Alves SIQUEIRA
(Universidade Federal do Tocantins)

RESUMO: Por meio da história do primeiro cangaceiro cantado pela musa popular – Cabeleira – Franklin Távora cria um romance que, além de oferecer um quadro elucidativo da origem do banditismo no sertão, entrelaçando história e imaginação, delinea diversos fatores sócio-econômicos culturais que sustentam o personagem como representação de um tipo popular na literatura sertaneja: o herói bandido. O artigo pretende, pois, a partir do estudo da obra e das trovas populares sobre o cangaceiro, delinear os vários aspectos que fomentaram a gênese de tal fenômeno, através da análise da origem da violência e da marginalidade no sertão, bem como da presença, no gosto popular da região, de uma especial predileção por aventuras cavaleirescas de valentia e heroísmo.

PALAVRAS-CHAVE: cangaço; herói-bandido; aventura cavaleiresca;

ABSTRACT: Through the first history of a specific kind of bandits - named 'cangaceiros' - sung by the popular muse – Cabeleira –, Franklin Távora writes a novel that, besides offering a chart to explain the banditism of a specific arid and remote place in Brazil - commonly named 'sertão' - blending history and imagination, outlines many cultural and socio-economic factors that sustain the character as a specific and popular representation of the 'hero-bandit', present in the popular literature of the 'sertão'. The main objective of this article is to outline the most important aspects which stimulated the genesis of this kind of bandits' phenomenon. To do this, we are going to start from the study of the work cited previously and the study of popular songs about bandits, and continue through the analysis of the violence and banditism origin in 'sertão', as well as the presence, in the popular culture of the 'sertão', of a special predilection for chivalrous adventures of courage and heroism.

KEYWORDS: cangaço; hero-bandit; chivalrous adventure;

1 INTRODUÇÃO

Franklin Távora (1998, p. 19) foi o primeiro escritor a dar voz teórica ao regionalismo do Norte/Nordeste, antevendo a possibilidade de alcançar uma literatura eminentemente nacional. No projeto da “literatura do Norte”, que resgatasse as “tradições autenticamente nacionais”, o autor conclama os escritores a “levantar ainda com luta e esforço os nobres foros dessa grande região, exumar seus tipos legendários, fazer conhecidos seus costumes, suas lendas, sua poesia máscula, nova, vivida e louçã tão ignorada”.

Nessas linhas, explicita-se a idéia diretriz do romance *O Cabeleira*: dar vida a um tipo lendário da tradição pernambucana, registrado na crônica histórica e também perpetuado pela poesia oral, ou seja, Távora (1998, p.17) romanceou fatos pertencentes às crônicas do fim do século XVIII e à tradição oral sobre o famoso bandido Cabeleira:

A história de Pernambuco oferece-nos exemplos de heroísmos e grandeza moral [...]. Merecem-nos particular meditação, ao lado dos que aí mostram dignos da gratidão, [...] alguns vultos infelizes, em quem hoje veneraríamos talvez modelos de altas e varonis virtudes, se certas circunstâncias de tempo e lugar, que decidem dos destinos das nações e até da humanidade, não pudessem desnaturar os homens, tornando-os açoites das gerações coevas e algozes de si mesmos. Entra neste número o protagonista da presente narrativa, o qual se celebrizou na carreira do crime, menos por maldade natural, do que pela crassa ignorância que em seu tempo agrilhoava os bons instintos e deixava soltas as paixões canibais. Autorizavam-nos a formar este juízo do Cabeleira a tradição oral, os versos dos trovadores e algumas linhas da história que trouxeram seu nome aos nossos dias envolto em uma grande lição.

O fragmento esclarece porque a obra é valorizada, segundo Queiroz (1977), como um registro histórico da configuração dos primeiros bandos marginais que deram origem ao cangaço: constituiu-se uma reflexão sobre a continuidade de um *modus vivendi*, levando-se em conta o complexo cultural e a organização sócio-econômica da região.

O interesse em revelar a riqueza cultural do Nordeste serve como pretexto para o autor dedicar atenção a alguns “vultos infelizes”, àqueles que, por circunstâncias diversas, “desnaturaram” tornando-se “açoites das gerações coevas e algozes de si mesmos”. Távora pretende narrar a história de um bandido, fato inédito até então, contudo adverte que os fatos não constituem fantasia, foram registrados pela história, revelando sua opinião sobre a função pedagógica do escritor: “Não estou imaginando, estou, sim, recordando; e recordar é instruir, e quase sempre moralizar.” (TAVORA, 1998, p.70).

Segundo o autor, Cabeleira tornou-se criminoso “menos por maldade natural do que pela crassa ignorância que em seu tempo agrilhoava os bons instintos e deixava soltas as paixões canibais”. Ou seja, Cabeleira (e outros bandidos), por natureza, nasceu bom como todos os homens, mas as condições de “ignorância” (educação) o transformaram em um criminoso, por isso a necessidade de “particular meditação” sobre essa história que traz “uma grande lição”.

A preocupação em narrar uma história e refletir sobre os fatores geradores do banditismo no sertão é significativa, pois, como discutiremos, o fenômeno esteve presente desde o início da colonização da província e continuou ocorrendo, endemicamente, durante todo o século XIX – com especial ênfase na época de publicação da obra em questão – estendendo-se até a primeira metade do século XX.

Não creditamos, contudo, o interesse do autor somente à questão da recorrência desse fenômeno, mas também a outro aspecto presente no fragmento citado: a história de Cabeleira ficou registrada

na tradição oral, os versos dos trovadores anônimos são o testemunho do exemplo moral dado pela triste vida desse herói do mal. Apresenta-se, portanto, outro aspecto fundamental para se entender o imaginário dessa sociedade: a admiração e o interesse que o cangaceiro – bandido característico da região – desperta.

A ambigüidade em relação a esta figura está explícita nas palavras de Távora (1998, p.17), quando acrescenta:

A sua audácia e atrocidades deve seu renome este herói legendário para o qual não achamos par nas crônicas provinciais. Durante muitos anos, ouvindo suas mães ou suas aias cantarem as trovas comemorativas da vida e morte desse como Cid, ou Robin Hood pernambucano, os meninos tomados de pavor, adormeceram mais depressa, do que se lhes contassem as proezas do lobisomen ou a história do negro do surrão muito em voga entre o povo naqueles tempos.

Um herói famoso pela “audácia e atrocidades”, comparado a Cid Campeador e a Robin Hood, mas que causa grande pavor, é fato intrigante que pode, porém, ser explicado pelo reconhecimento da proeza, mesmo quando motivada por ações e sentimentos maldosos.

A hipótese norteadora desta análise baseia-se na afirmação de Weckmann (1993, p.227) de que os cancioneiros brasileiros apresentam características exclusivas porque são continuação das gestas medievais. Aqui, esses romances, em vez de cantar proezas de cavaleiros como Amadis ou Lancelot, registram as heróicas andanças realizadas pelo sertanejo comum: o vaqueiro, o líder rebelde, o cangaceiro, o cabra valente.

A musa popular registrou a história de Cabeleira como o primeiro herói do mal no sertão. Infelizmente desta épica pouco restou, entretanto, em sua esteira, muitas outras trovas sobre outros bandidos foram criadas até se chegar à épica de Lampião e seu bando (Cf. DAUS, 1982).

1 ENTRELAÇAMENTOS HISTÓRICOS E LITERÁRIOS

Távora destaca, no prefácio à obra, a fonte histórica consultada sobre a vida do bandido: Bernardo Fernandes Gama (1977) publicou, em 1844, *Memórias Históricas da Província de Pernambuco*, cujo objetivo era a narração dos fatos mais notáveis da província e da pátria.

Dentre a variedade de informações registradas, interessamos o período de governo do Capitão-General José César de Menezes (1774 - 1787), época de atuação de Cabeleira e de seu bando. Gama inicia seu comentário sobre o período, relatando as atrozidades por que passou Pernambuco na época: além do envio de tropas para a guerra entre Portugal e Espanha, no Rio da Prata, que diminuiu o contingente masculino na província, a peste de varíola assolou toda a Província, em 1775, seguida de uma grande seca e de sua conseqüente companheira – a fome, dizimando a população, ao longo de 1776 e 1777. O historiador (GAMA, 1977, p. 360) destaca o empenho do governador em punir os delinqüentes da Província, narrando, em seguida, a história de Cabeleira:

Havia annos que um famigerado mameluco, chamado cabelleira, um filho d'este, e um pardo, de nome Theodosio, ladrão mui astuto, horrorisavam esta Província com seus enormes crimes! Aqui mesmo n'esta Cidade, esses facínoras commettiam homicídios, e furtos; mas nas nossas circumvizinhanças tinham infundido tão grande terror, principalmente os dous primeiros, que ninguém se julgava seguro! Para todos armarem-se como se uma grande quadrilha ameaçasse as vidas, e bens de todos, nada mais era preciso, do que espalhar-se a noticia de que o cabelleira se approximava! Tudo se punha em armas, e aquelles que assim não se preveniam por timoratos, o recebiam com submissos obséquios, e se prestavam apressados a todas as suas exigências! José Cezar fez marchar contra esses malvados diferentes partidas Militares, [...] conseguido prendê-los, foram elles processados, e afinal condemnados pela Junta de Justiça a morrerem enforcados; sentença que cumpriram quatro dias depois de proferida, e subiram ao patíbulo, dando mostras de grande contricção, e arrependimento de seus delictos. Os Trovadores d'aquelle tempo

compozeram cantigas alluzivas à vida, e morte do Cabelleira, e ainda hoje as velhas cantam essas trovas, quando acalentam os netinhos.

A época de atuação de Cabelleira coincide com a expansão colonizadora que empurrou o homem para além das terras de massapé (Cf. SIMONSEN, 1978) e fez surgir um novo tipo de cultura – a de criação de boi – cujos traços mais salientes, segundo Mello (2004), contribuíram para que o modo de viver e sentir do sertanejo se configurasse de forma diversa daquele estabelecido na zona açucareira ou no litoral urbano.

O primeiro destes traços, relacionado à organização do trabalho, diz respeito à predominância do individualismo sobre o coletivo, porque, enquanto os engenhos exigiam muitos trabalhadores agindo em conjunto, a criação de boi, porém, necessitava de poucos vaqueiros dispersos no ambiente vasto e agressivo da caatinga. Somam-se o nomadismo e a capacidade de improvisação, gerados pelas ocorrências periódicas de secas que, além de prejudicarem o desenvolvimento da agricultura, impediam a fixação. A pobreza dos pastos do semi-árido, rapidamente exauridos, exigia a abertura de novas áreas para o gado, daí os constantes deslocamentos e o distanciamento do núcleo administrativo da propriedade.

Cada trabalhador cumpria suas tarefas de forma autônoma e solitária: um único vaqueiro ficava encarregado de uma extensa área onde o gado era criado livremente. Apenas em alguns períodos do ano, os trabalhadores uniam-se para reunir o rebanho disperso e marcar as novas crias. Esse modo de realização das tarefas pecuárias propiciou outros traços característicos dessa cultura: os sentimentos de independência, autonomia e livre-arbítrio, pois o distanciamento do patrão e a ausência de um comando diário, dirigindo as atividades, permitiam que cada um atuasse de maneira própria, senhor de si e de seu trabalho.

Acrescenta-se que, no início da expansão, as dificuldades advindas da ocupação de novos territórios selecionaram um tipo de

homem particularmente rude e tenaz: a luta contra os índios, os animais – principalmente onças – e a natureza árida exigia que os homens fossem resistentes e violentos. Vale citar as palavras de Cascudo (1975, p. 211) a esse respeito:

O sertão foi povoado dos fins do século XVII para o correr do século XVIII, por gente fisicamente forte e etnicamente superior. Enfrentava os índios quem não tinha medo de morrer nem remorsos de matar. [...] A necessidade da defesa imediata contra o índio implacável criou o uso indispensável das armas, o emprego do desforço pessoal, a confiança em seus próprios elementos de defesa, o orgulho das pontarias seguras e das armas brancas, manejadas agilmente.

Somam-se a este fator as grandes distâncias e dificuldade de acesso que ocasionavam a ausência da administração pública e favorecia o exercício da justiça pessoal; como resultado, o poder ou força pautando as relações sociais.

Diversos relatos descrevem os sertanejos como corajosos, sinceros e hospitaleiros, mas também salientam como “são vingativos, pois ofensas raramente são perdoadas devido ao orgulho desmedido e ao rígido código de honra” (KOSTER, 1978, p.161). Ferdinand Denis (1976, v. 2, p. 117) destaca o temperamento impetuoso ao extremo e a valorização da honra e do orgulho, o que ocasionava uma “sede de vingança que não conhece limites”.

Como o nordestino, ao se distanciar do litoral, não sofreu o disciplinamento da proximidade do patrão e da ação coerciva do poder público, é compreensível, que o arrojo pessoal, o aventurismo e um acentuado gosto por soluções violentas aflorassem no homem sob tais condicionamentos.

A situação de colonização ocasionou a presença constante da violência no sertão – usada contra o índio, contra a natureza e agravada pela falta de justiça. Porém, quando o panorama se modifica com o adensamento populacional e o crescimento de vilas e cidades, o hábito da violência não desaparece rapidamente. Durante o longo

período de isolamento do sertão, o uso da violência como forma de sobrevivência constituiu aspecto rotineiro, porque estava imiscuída no modo de ver e sentir das pessoas. Tal fato elucida o porquê da valorização dada, nesse universo, à figura do valentão, do cabra e do cangaceiro. As trovas sobre Cabeleira, imortalizadas pela tradição popular, o demonstram (TÁVORA, 1998, p. 23):

Meu pai me pediu
Por sua benção,
Que não fosse fraco,
Fosse valentão.

Evidencia-se, portanto, uma dicotomia: os bandidos impõem o medo e a insegurança, mas o sertanejo, que tem entranhada em de si a valorização dos velhos tempos de luta, quando não era preciso esperar pela justiça pública, não deixa de ver como heróis esses personagens que se destacam pela coragem, valentia e, até mesmo, pela violência, pois são exemplos dos que não se dobram ao jugo de outrem. Aspecto também presente na obra de Távora (1998, p.42):

Hei de ensiná-lo a ser valente. Há de aprender comigo a jogar a faca, a não desmaiar diante de sangue como desmaias tu, mulher sem espírito que não tens ânimo para matar um bacorinho. Não sabes que o assassino é respeitado e temido? Queres que não haja quem faça caso de teu filho?

Há uma sugestão de valentia influenciando o imaginário popular do Nordeste, porém, conforme ressalta Cascudo (1953, p. 31), “o povo admira no cangaceiro, no bandoleiro audaz o destemor e não o ato criminoso”. O herói é concebido de acordo com um modelo de perfeição, de forma a talhar um homem circunscrito aos ideais de bravura e coragem, perfazendo a idealização virtual do sertanejo, que morre, mas não se dobra.

Soma-se ainda a existência de um “código de honra” que, mantido pelo costume e perpetuado pelo uso, delimitava as esferas

de influência e os limites dos indivíduos no sertão. Mediante esse código não escrito, defende-se o direito à vingança em crimes cometidos contra a propriedade (roubo), contra a vida (homicídio) e contra a integridade sexual (desonra e violação de mulheres) ou moral (ofensa contra a pessoa e sua imagem).

Aqueles mais rudes, habituados a impor sua vontade, não toleravam nenhum tipo de contrariedade, levando às últimas conseqüências o revide a qualquer ofensa, por menor que fosse. Disposição explícita por Távora (1998, p. 44) em seu romance :

– Sabes para que fim te dou este ferro, José? É para não sofreres desaforo de ninguém, seja menino ou menina, homem ou mulher, velho ou moço, branco ou preto o que te ofender. Se alguma vez entreres em casa, como entraste hoje, apanhado, chorando, ouve bem o que te estou dizendo, dou-te uma surra de tirar pele e cabelo, e corto-te uma orelha para ficares assinalado. Toma o ferro.

As palavras de Barroso (1977, p. 53) “no sertão, quem não se vinga está moralmente morto” ratificam a importância de se observar esse código e imprimem verossimilhança à atitude do personagem, pai de Cabeleira, cuja preocupação é educá-lo para que seja respeitado, para que, da mesma forma que ele, Joaquim, imponha sua vontade e se torne um “homem”, conforme o modelo imposto pelo contexto violento.

Por defender esse tipo de moralidade, o nordestino acabou por se identificar com a figura do cangaceiro. Somente sob o prisma dessa peculiaridade da mentalidade do povo sertanejo é que se pode compreender como, apesar dos crimes e atrocidades cometidos pelos bandos, o cangaço ou banditismo logrou obter admiração na sociedade nordestina, sobretudo porque ser um “cabra macho” é qualidade de maior apreço no imaginário local, como esclarece Mello (2004, p. 26):

[...] houve um tempo – e não foi tempo curto, mas séculos – em que a um jovem que não fosse filho de fazendeiro ou ligado à outra expressão da acanhada elite econômica local restava apenas a alternativa

de ser policial ou bandido, uma e outra coisa, aliás, parecendo-se bastante num meio em que a luta diária orientava-se para a sobrevivência. No sertão o banditismo não vem conhecer apenas o estímulo de uma cultura violenta, em que o épico se fazia sentir à flor da pele. É ali que recebe o próprio nome com que se perpetuaria na memória escrita e na poesia cantada pelo povo.

Conseqüentemente, a presença de bandidos não é rara nos relatos e crônicas históricas desde os primeiros tempos de Capitania. Durante o domínio holandês na região, ao banditismo nacional juntam-se aventureiros, ladrões e até desertores das tropas de ocupação – franceses ou holandeses – além de negros fugitivos.

Lima (1972, p. 111-118) também se refere a relatos da ação de “salteadores” e “bandidos” no século XVII, dentre estes, Cabeleira, que, por desenvolver uma atuação tão rica em peripécias e maldades, constitui-se uma das figuras mais expressivas em relação ao assunto. Sua lendária presença na gesta popular deixou profundas marcas na imaginação sertaneja, a ponto de torná-lo o primeiro bandido a ser perpetuado pela literatura erudita da região. Além da obra de Fernandes Gama (1977), fonte declarada de Franklin Távora (1988), o Arquivo de microfilmes do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco possui documentação do século XVIII que faz referência ao bandido, da qual se destaca, por conta das descrições, uma carta, de 14 de janeiro de 1786, enviada pelo governador José César de Menezes ao ministro do Ultramar Português, Martinho de Melo e Castro, relatando a prisão do bandoleiro (apud MELLO, 2004, p. 349-50), a qual só se realizou após grandes esforços. A missiva fornece interessantes dados sobre a vida irrequieta e sobre o terror que o jovem era capaz de provocar com seus roubos, violências e intrepidez:

Na freguesia do Cabo havia um José Gomes, denominado Cabeleira, filho de Eugênio Gomes, os quais, seguidos de uma mulata, amásia do Cabeleira, de alguns tempos a esta parte se tinham feito o terror daqueles povos, tanto pela sua escandalosa dissolução de vida, como pelos continuados roubos e mortes que cometiam, andando sempre

armados de espingardas, pistolas e facas de arrasto. E de tal sorte viviam todos atemorizados destes malfeitores que só a notícia de que eles se achavam próximos de povoação ou deste ou daquele engenho bastava para os moradores se fecharem nas casas e não usarem de sair delas; o que sendo presente por muitas queixas ao juiz de fora desta praça, Antônio de Souza Correia, a cuja correição pertence o distrito da freguesia do Cabo, por benefício daqueles povos e satisfação da Justiça se deliberou a procurá-los para os prender a todo o risco, indo pessoalmente a essa diligência, porém não resultou dela o pretendido efeito porque os executores das suas ordens andavam nimamente preocupados de medo, que os tais malfeitores ainda mais aumentavam, mostrando-se cada vez mais intrépidos e insolentes, chegando o seu atrevimento ao ponto de publicarem que da mesma pele do juiz de fora haviam de fazer um surrão.

A insolência, a valentia de até mesmo ameaçar autoridades como o juiz e o medo incutido naqueles que deviam combatê-lo elucidam a admiração provocada por Cabeleira, apesar de sua crueldade. Admiração pela coragem de tudo enfrentar, de não temer ninguém, nem mesmo o juiz, de, ao contrário, ser temido por todos e viver segundo sua vontade.

Essa rebeldia em relação às normas e a falta de limites produzem terror e assombro, daí a ambigüidade dessa figura: é um malfeitor e um rebelde, um homem pobre que se recusa a aceitar os papéis típicos da pobreza e que firma sua liberdade através dos únicos recursos ao seu alcance – a força, a bravura, a astúcia e a determinação. Isto o aproxima do povo: ele é um deles também.

O bandido é valente, tanto em ação como quando é vítima, porque morre desafiadoramente e com dignidade. Para Hobsbawm (1976, p. 133-134), isto serve como identificação – aqueles jovens que moram em uma casa simples, em um cortiço ou nos confins do sertão, que nada possuem, senão o dom comum, porém precioso, de força e coragem, identificam-se com ele, porque: “numa sociedade em que os homens vivem da subserviência, como escravos de máquinas de metal ou como peças moventes de maquinaria humana, o bandido vive e morre de cabeça erguida”.

Sob esta óptica, o bandido deixa de ser apenas um homem e passa a ser um símbolo de rebeldia; por isso a preocupação do governador com a captura e o castigo exemplar de marginais agressores da população e, principalmente, de autoridades.

Os fatos discutidos demonstram como o banditismo esteve presente no processo de colonização e desenvolvimento do Nordeste sertanejo. Essa presença, muito favorecida pelas longas distâncias e pela dificuldade de organização do aparato policial repressivo, dividido nas mãos dos capitães-mores nas regiões rurais, se não foi intensa em todos os momentos, pode-se dizer que foi constante e passou a se agravar, ao longo do século XIX, até chegar ao ápice com os ciclos dos bandos de Antônio Silvino e Lampião, no início do século XX.

O banditismo, segundo Hobsbawm (1976, p. 28-30), é mais comum em regiões onde há excedente de mão de obra e as dificuldades (escassez de terra, seca) impedem o trabalho de todos; tende, portanto, a se tornar epidêmico durante calamidades, pauperismo ou crise econômica. O fenômeno pode ser visto como um reflexo da fome de alimento e de liberdade, abrangendo variados aspectos. Muitas vezes, são mobilizados homens que, por um motivo ou outro, não se acham integrados na sociedade rural e que, por isso, são forçados à marginalidades legal, ou então, são homens atraídos para a marginalidade devido a uma característica individual e voluntária: “homens que não estão dispostos a aceitar o papel social dócil e passivo do camponês submisso, os arrogantes e recalcitrantes, os rebeldes individuais”, que diante de uma perseguição ou injustiça não se curvam à força, preferindo seguir o caminho da resistência e da marginalidade. São eles, na frase familiar clássica do camponês, os “homens que se fazem respeitar”.

Assim, no Nordeste, sob o nome “cangaceiro”, reúnem-se variados tipos de criminosos: o político perseguido, o vaqueiro que se vingou em defesa da honra familiar, o criminoso comum que se esconde na caatinga e até os mais perigosos assassinos que escolhem esse caminho como um modo de viver sem se sujeitar a um senhor

ou ao trabalho árduo (Cf. QUEIROZ, 1977, p.77). Mas, a maioria dos cangaceiros famosos utiliza a vingança como escudo ético para justificar o ingresso na marginalidade, recurso aceito pelo código de honra do sertanejo e fartamente utilizado pela literatura popular.

Como nestes casos podem combinar-se diversas circunstâncias, cantorias e cordéis, às vezes, celebram cangaceiros famosos pelo heroísmo em defesa dos pobres contra todo tipo de opressão, à moda de Hobin Hood. Jesuíno Brilhante (1844-1879), por exemplo, entrou para o cangaço por conta de vingança entre famílias, passou toda sua vida envolvido em lutas, porém, seus biógrafos são unânimes em reconhecer que seguia um rígido código de conduta, respeitava as mulheres e a moral, além de não permitir que nenhum de seu bando atemorizasse a população. Do mesmo modo, Luís Padre e Sinhô Pereira, chefes de bando considerados justiceiros, têm o reconhecimento de apresentarem um comportamento bastante contido, reprimindo severamente os crimes sexuais e permitindo as expropriações somente em casos de extrema necessidade. Ou então, essas cantigas e cordéis podem narrar as terríveis façanhas dos cangaceiros sanguíneos que operam qualquer violência contra inimigos, soldados e povo em geral.

Roger Bastide (1964) e Rui Facó (1965) discutem como a concentração econômica nas mãos da aristocracia latifundiária gerou a miséria extrema dos pequenos produtores da agricultura de subsistência e da massa de trabalhadores. Fato que, nos períodos de seca e fome, gerou o fanatismo religioso e o banditismo ou cangaço. De acordo com estes pesquisadores, a origem do banditismo deve-se à organização social e política do Nordeste. De início, surgiu das lutas coloniais entre as grandes famílias, que brigavam entre si por questões de gado, posse de terras, prestígio, ou por casamentos recusados. Como o Estado estava muito distante para impor a lei, a justiça acabou se tornando uma ação privada. Assim, pelos laços de compadrio ou de gratidão, o vaqueiro torna-se um profissional do crime. O serviço, encomendado pelo patrão ou protetor, é realizado de acordo com um código de fidelidade: o apadrinhado,

além da proteção, também recebe um pedaço de terra onde vive e cultiva para sua subsistência; em troca, deve pegar em armas quando seu protetor precisar. Esse “contrato” de obrigações mútuas lembra a relação feudal entre vassalo e suserano, embora as condições sejam muito distintas.

Não se sabe quando um grupo de cangaceiros começou a agir fora da proteção de um clã, mas os relatos citados demonstram a existência desses bandos desde o século XVIII. Uma hipótese para sua formação eram as guerras entre famílias, em que um capanga se desentendia com o patrão, se não entrasse para a proteção de outra família, aliciava insatisfeitos para formar grupos que, em diferentes locais do sertão, cometiam vinganças, desatinos e violências.

Os registros históricos sobre Cabeleira e seu bando não são suficientes para sabermos se Joaquim Gomes fez parte de algum grupo armado subordinado a um grande proprietário ou chefe político antes de ingressar na criminalidade “autônoma”. As trovas que restaram sobre o assunto tratam apenas do caráter mau e violento do mameluco que levou o filho à vida de crimes, ou seja, a análise da história de Cabeleira mostra que seu encaminhamento para a marginalidade se deve à combinação de alguns aspectos, principalmente aqueles relacionados ao caráter voluntarioso e violento do pai e à sua inadequação à sociedade. Diz a trova popular recolhida por Távora (1998, p. 45):

Minha mãe me deu
Contas p'ra rezar
Meu pai deu-me faca
Para eu matar

No romance, a imaginação criadora de Franklin Távora (1998, p. 40) esclarece como o pai transformou a criança inocente no bandido sem coração – Joaquim Gomes sempre buscou direcionar Cabeleira para atitudes violentas –, desde a infância

educou-o na arte de matar animais para que aprendesse a ser um homem temido, capaz de matar pessoas, se necessário:

Tens pena tu, José? Pois sabe que é preciso que percas esta pena e que te vás acostumando a ser homem. Se hoje cravas o espeto na titela do bem-te-vi, amanhã terás necessidade de cravar a faca no peito de um homem; e se no momento da execução tiveres a mesma pena, ai de ti! Que a mão te fraqueará, e o homem te matará.

Tal temperamento rebelde e violento impediu-o de continuar a viver na vila com a mulher e o filho, porque não se enquadrava nas normas de convivência de uma sociedade pacífica. Na opinião de Joaquim, Joana, com suas rezas e bons sentimentos, transformaria o menino em um sujeito fraco, incapaz de se fazer respeitar; por isso despedaça o rosário que ela dera a José. Ao saber do ocorrido, o pároco chama o pai e o adverte: “se ele repetisse a cena do rosário, ou obrasse ato idêntico, seria ele Joaquim quem deveria de morrer queimado por crime de heresia”. Percebendo que não poderia mais viver na vila sem obedecer às normas do padre ou dos governantes, o mameluco prefere partir para viver como um marginal: “determinou de deixar sua casa para se ir meter com José no oco do mundo” (TÁVORA, 1998, p. 45).

A situação imaginada pelo autor está em conformidade com nossa história oficial, pois, segundo Vainfas (1989, p. 221), no Brasil, a colonização consistiu em uma verdadeira cruzada espiritual que tinha por objetivo regulamentar o cotidiano das pessoas pela orientação ética e pela catequese, além de exercer severa vigilância doutrinal e de costumes, pela confissão e pelas devassas da Santa Inquisição, que agiu no país entre os séculos XVI e XVIII. Esse controle, no sertão, durante o século XIX, continuou, conforme Silva (1988, p.11-2) através das missões que, além de realizarem a catequese, também exerciam um papel pacificador das populações distantes.

De acordo com o narrador (TÁVORA, 1998, p. 17-18), assim começou a vida de crimes do rapaz, como, de modo parecido, pode

ter começado a vida marginal de tantos outros rebeldes violentos que povoavam o sertão, ao longo de sua história: “De parceria com um pardo de nome Teodósio que primou na astúcia e nos inventos para se apossar do que lhe não pertencia, percorriam José e Joaquim o vasto perímetro da província em todas as direções, deixando a sua passagem assinalada pelo roubo, pelo incêndio, pela carnificina [...]”.

A outra possibilidade de formação para esses bandos, que não exclui a anterior, mas a complementa, está ligada à ocorrência de calamidade pública – secas ou pestes – quando os latifundiários fugiam para as cidades e a ausência de autoridade favorecia a ação de grupos marginais: o desespero de retirantes que saqueavam em busca de comida, atividades de assaltantes “profissionais” ou ação de cangaceiros, ligados a um chefe político, que tomavam para si a tarefa de manter a ordem segundo seus interesses.

A seca no Nordeste tem sido um fenômeno climático que acompanha a história do país. Um dos primeiros a descrever o problema foi Fernão Cardim, em 1580. Segundo registros históricos (VILLA, 2000, p. 18-19), houve seis grandes secas no século XVII, sete no século XVIII, cujos efeitos foram mais devastadores por conta de a colonização já ter avançado para o sertão com a atividade pecuária e um maior número de moradores ocupar a região atingida. No século XIX, a tragédia multiplicou-se, pois, além do crescimento populacional, as ocorrências também aumentaram: doze, no total.

Nesse cenário de desordem e abandono, surgem duas figuras emblemáticas que sinalizam os meios de resistência encontrados pelo sertanejo: o cangaceiro e o beato. O primeiro irrompe como a vitória da força física, da violência e do instinto de sobrevivência sobre a fome e as barreiras morais e sociais impostas pelo meio. O beato fanático traduz a vitória da exaltação mística, do apelo espiritual como única forma de resistência aos flagelos impostos por Deus. Enquanto, à beira-mar, o apelo místico das igrejas barrocas, cheias de dourados e as celebrações de rua reúnem, em comunhão, na mesma alegria piedosa ou profana, as raças e as

camadas sociais, no sertão, a religião é trágica, torturada pelos espinhos da vegetação e pelo sol implacável, a lembrar a cólera divina. Por isso a seca e a fome estão diretamente relacionadas ao fanatismo religioso e ao banditismo ou cangaço.

Ao sertanejo, torturado pelo sol implacável, pela fome, pela terrível visão da terra cinza e ressequida, coberta de espinhos e de ossadas, a lembrar os sofrimentos do inferno, só resta sonhar com a reconquista do Paraíso e apelar para a salvação divina. Mesclam-se às suas crenças cristãs o mito da “terra sem males”, do antepassado indígena, da busca da “terra de promessa” do povo judeu, juntamente com a adaptação do messianismo trazido pelos portugueses. O resultado é uma série de movimentos místicos – O Reino Encantado de Pedra Bonita, Canudos, Juazeiro e o beato do Caldeirão (NEGRÃO, 2001) – que nada mais são que a angústia diante da fome.

Esse é o ponto de contato para que Hobsbawm (1976, p. 22) relacione o banditismo e os movimentos místicos. Conforme seu raciocínio, os bandidos são vistos como revolucionários porque buscam fugir da opressão e querem um mundo melhor, perfeito, sem trabalho, sofrimento ou perseguição, o qual se relaciona ao mundo novo e justo proposto pelo milenarismo.

Em suma, a união entre os aspectos apontados: as condições climáticas difíceis (seca), a organização sócio-econômica da região e a modalidade criminal rica em violência possibilitaram que o banditismo no sertão crescesse, consideravelmente, durante todo o século XIX. Assim, paralela à seca de 1844-45, surgiu, no Cariri (CE), o bando dos Serenos, que agiu nos três Estados fronteiriços à região. Na mesma época e vizinhança, apareceram os Xio. Também em meados do século XIX, começaram a atuar os Guabirabas. Também durante a grande seca de 1877-1879, surgiram muitos bandos no sertão: os Mateus, os Simplícios, os Meireles, os Barbosas e os Viriatos, dentre os quais destacamos o bando chefiado por João Calangro, que também apadrinhou outros bandos, como o dos Quirinos. É sabido que Calangro agia desde 1875 e que, no auge da

seca, considerava-se a justiça no sertão convulsionado por tanta calamidade (QUEIROZ, 1977, p. 27).

3 A REALIDADE IMAGINADA: O HERÓI-BANDIDO

Cem anos após a morte de Cabeleira, a situação no Nordeste não havia se modificado, secas e epidemias acompanhadas do fenômeno do banditismo ainda varriam o semi-árido, flagelando a população sem recursos. O cangaço continuava como uma saída contra a miséria profunda e a fome. O fenômeno, permanecendo endêmico durante longo período e apresentando ocorrências importantes em época contemporânea de Franklin Távora, forneceu elementos para a recriação da vida do famoso bandido, pois, inspirando-se no relato do passado e revivificado pela realidade presente, o autor faz uma vigorosa reconstrução de suas ações, de acordo com o ideal sertanejo.

Outra decorrência deste complexo quadro de fatores sócio-econômicos e culturais, ligados ao modo de colonização estabelecido, diz respeito a uma especial predileção por aventuras que cristalizam imagens de valentia e heroísmo, ao gosto do cavaleiro andante, figura popular no medievo e também no sertão do século XIX. Tais aspirações têm como fulcro as histórias trazidas pelos colonizadores, o cordel e a tradição oralmente perpetuada pela população das regiões interioranas, alheias às constantes transformações das cidades.

Para Queiroz (1977, p. 38), “a épica de Carlos Magno e os doze pares de França, muito popularizada pelo cordel, constitui a matriz para a épica do cangaço”, na qual Antônio Silvino e Lampião são relacionados ao chefe supremo que conduziu seus pares por incontáveis aventuras no sertão brasileiro. Em uma sociedade de criadores de gado, como a do sertão nordestino, o ideal do cavaleiro andante, o gosto por aventuras e torneios tende a perdurar; por isso, ainda são correntes, além da épica carolíngia, as histórias de

Amadis de Gaula, da princesa Magalona, de Roberto do Diabo, da Imperatriz Porcina e de João de Calais. Os habitantes do semi-árido julgavam encontrar nessas lendas a imagem ideal da ordem social em que vivem, e os grandes latifundiários, chefes de extensas parentelas, de certo modo, consideram-se “pequenos Carlos Magno, rodeados de seus pares”.

Para compreender realmente este fenômeno de aproveitamento da herança medieval, devemos buscar as raízes profundas e míticas que alimentaram a alma brasileira e permearam o contexto sócio-econômico, favorecendo a permanência e proliferação de histórias ligadas aos heróis de cavalaria. Preocupação que também norteou pesquisadores como Cascudo (1953) e Peloso (1996). Este último esclarece que há um fascínio pelas aventuras de Amadis de Gaula e que o gosto pelos romances de cavalaria “atravessa toda a literatura de viagem ibérica da época, influenciando inteiras gerações de leitores no Velho e no Novo mundo” (PELOSO, p. 46). Conforme seu raciocínio, isso acontece porque os componentes dessa literatura de tons populares são aqueles apreciados ao longo dos tempos: ação emocionante, aventuras fantásticas, sentimentos e cenas de amor, heróis invencíveis e de corações nobres, belas damas, vigoroso tom descritivo e otimismo unido à coragem. Cascudo (1953, p.30) afirma que essa tradição cavaleiresca chegou à América nas bagagens dos colonos de forma abundante – “*pliegos sueltos*, folhas volantes e textos de cordel em geral inundaram o Novo Mundo, depois de ter inundado o Velho”.

No sertão nordestino, perpetuou-se o costume de histórias narradas nos serões familiares; histórias dos livros (produto raro) ou então veiculadas por cantadores ambulantes que iam pelas fazendas ou feiras, transmitindo notícias, reproduzindo histórias, inventando cantos, improvisos, repentes e desafios. Enquanto não se difundiu a tipografia, os folhetos constituíam um meio barato de divulgação dessa produção poética, que era transmitida oralmente, mas que, geralmente tinha uma origem ou inspiração erudita.

Desde a época medieval, com a ausência da escrita e com o analfabetismo, os que sabiam ler formavam os círculos divulgando oralmente essa literatura, tal como ainda hoje, em feiras do nordeste, podem ser vistos cantadores que lêem/cantam esses folhetos. Assim, a tradição oral ibérica dos romanceiros, das histórias de cavalaria e também dos contos maravilhosos e folclóricos, trazida pelos colonos, foi e é transformada e revivificada pelos poetas e escritores brasileiros, eruditos e populares. Desse amálgama entre o antigo e o novo, cristalizando tradições e lançando novos elementos, compõem-se os textos produzidos pela “voz popular”.

O registro da vida criminoso de Cabeleira – precursor do cangaço –, em diferentes versos, autoriza a conclusão de que sua história constituiu um importante capítulo na memória do povo pernambucano. Embora a disseminação do chamado ciclo do cangaço tenha se consolidado somente no século XX (Cf. DAUS, 1982), as notícias sobre a ação de cangaceiros, ao longo das secas que cortaram todo o século XIX, marcaram época no imaginário popular, misturando barbárie e heroísmo na mente do sertanejo.

Cascudo (1953) explica a literatura popular como reflexo da mentalidade coletiva, em cujo meio nasce e vive; é retrato de seu temperamento, predileções e gostos, fixando o processo de compreensão do raciocínio e do julgamento da coletividade sobre um dado assunto. Por isso explica que a persistência de uma tradição ou de narrativas, no plano psicológico, é resultante da identidade emocional dos leitores para com assuntos e temas. Daí a identificação com as histórias tradicionais, porque cada uma delas, no plano psicológico, trata de questões universais sobre o ser humano e sua condição:

Para os leitores a DONZELA TEODORA era a valorização emocional da inteligência feminina. ROBERTO DO DIABO era a valentia em serviço do Mal e depois o arrependimento e a contrição num soldado de Deus, pelejando o bom combate de espada e lança em defesa do direito e da justiça, além do episódio amoroso atraidor (CASCUDO, 1953, p. 30).

Como o sertanejo, durante séculos, enfrentou um cotidiano violento de lutas, aprendeu a admirar o homem valente. A justiça lenta e distante, substituída pelas armas e bandos que cada proprietário podia manter, propiciou uma série de lutas ferozes. Dessas lutas, tiroteios, assaltos, tocaias e cercos a fazendas, que se defendiam como castelos, nasceram os registros poéticos, as gestas anônimas da valentia e destemor de índole sanguinária e violenta. Essa valorização das façanhas e a aceitação da violência como inerente ao cotidiano, aliado à apreciação das histórias de cavalaria e de heroísmo, possibilitou que os protagonistas desses romances, xácaras e novelas fossem identificados, no sertão, aos cangaceiros, dentre os quais Cabeleira é o exemplo mais antigo de nossa tradição.

Segundo Cascudo (1978), essa produção acabou se adaptando ao ambiente nordestino ao assumir traços e coloração locais. Trata-se de um transplante cultural que encontra receptividade em um ambiente favorável que depura e filtra o material recebido, adequando-o a um rol de demandas sócio-culturais específicas. Assim, ocorrem curiosos mecanismos de substituição: os reis das antigas histórias são substituídos pelos senhores de engenho ou grandes proprietários de terras e gado e os cavaleiros e heróis guerreiros são substituídos por valentões, capangas ou cangaceiros.

O bandido é, pois, configurado como figura ambígua, caracterizado ora como um ser marginal, sanguinário e violento, um inimigo a ser temido, ora como uma espécie de justiceiro, de símbolo da resistência aos chefes políticos locais, igualmente violentos. Nessa segunda concepção, a figura do cangaceiro avulta como uma espécie de herói, que dá ao opressor, e aos que se colocam a serviço deste, a paga ao pouco-caso para com o sofrimento do pobre. Ele representa o rebelde, dentro do contexto sertanejo, o desejo de liberdade, de insubmissão, como também desejo de se destacar da grande massa submissa e anônima.

Nem sempre, porém, a dualidade do bandido, criminoso cruel e cavaleiro de honra, é justificada por uma exceção em relação ao

modelo cavaleiresco. O poeta popular sertanejo dispõe de um rol de características herdadas que lhe autorizam valorizar ambos os aspectos da alma desta figura. Por exemplo, é comum o recurso de se usar o arrependimento e a conversão aos bons ideais, atitudes ligadas à religiosidade cristã, para justificar a visão do marginal como um herói que merece ser admirado.

A crença em Deus é uma resposta do sertanejo a todas as situações da vida. Há a convicção de que todo ser humano é perdoável e a salvação é oferecida como graça da misericórdia divina. A posição assumida pelo homem do sertão é sempre de resignação ao Criador, mesmo ante os flagelos impostos pelo clima, já que são determinados por Ele, no sentido de ser uma provação. Por isso, o sertanejo, herdeiro do cabedal religioso medieval (WECKMANN, 1993), enfrenta os sofrimentos cotidianos – seca, fome, miséria, abandono – como um destino imposto por Deus, para que tenha a possibilidade de purgar os pecados e completar o caminho que leva à salvação, já que a vida na terra é combate, é meio e não fim.

É possível concluir, portanto, que existe uma “voz ancestral”, na expressão de Zhumthor (1987, p. 255), transmitida pela memória, pela poesia oral, que diz aquilo que está latente no ser humano quanto à espiritualidade, que aproxima, por exemplo, os penitentes de outras épocas, principalmente os medievais, e o sertanejo. Na obra de Franklin Távora, como também em outras obras que buscam revelar nossa tradição, acontece a atualização de um antes, em um movimento de releitura e de transformação de uma fonte comum alimentada, sobretudo, pelos textos bíblicos relidos, continuada à maneira nordestina, singularizando relações sócio-histórico-culturais de um sertão, que é característico, mas que carrega elementos universais.

As relações entre Céu e Terra, o caráter obsedante da busca de salvação por meio de uma vida transitória, as provações, os sinais divinos, os exemplos, as histórias bíblicas são elementos que povoam o imaginário sertanejo como povoaram o do medievo. Conforme Franco Júnior (2003, p. 106-107),

[...] os imaginários são formas próprias de os homens verem o mundo e a si mesmos, portanto, criam elos, geram e mantêm grupos, despertam consciência social. Ao expressar valores coletivos, os imaginários dão ao homem a sensação de pertencer não apenas ao seu momento, mas de fazer parte de uma história.

Podemos, pois, considerar que as trovas sobre Cabeleira, bem como as cantorias sobre outros bandidos, estão relacionadas a um tema caro à Idade Média e ao sertanejo: a luta sem tréguas entre o Bem e o Mal como meio de exaltação das virtudes guerreiras e da misericórdia divina. Nesse sentido, a representação da valentia e da bravura, ligada aos valores tradicionais, fornece uma lógica à ação do bandido e oblitera as motivações criminosas, imprimindo a ele uma aura épica.

Assim como o gosto pelas novelas e romances tradicionais foi determinante para a construção de um modelo de herói sertanejo, no ciclo do cangaço, a coragem e o destemor são as suas qualidades fundamentais, contudo este cangaceiro geralmente apresenta um atenuante, isto é, uma desculpa ou “escudo ético” a justificar suas atitudes. Para que essa figura se identifique com o herói, é necessário que tenha um fundo de bondade e justifique “suas maldades”, como na história de Roberto do Diabo – narrativa de origem medieval muito popular no nordeste. Roberto era a valentia a serviço do Mal por culpa da mãe que fizera um pacto com o diabo; depois do arrependimento e da penitência, ele se tornou um paladino de Deus. Cabeleira converteu-se em bandido por imposição do pai; porém, assim como Roberto, arrependeu-se, penitenciou-se e salvou sua alma.

Diferentemente das trovas populares que destacam, no momento da força, o exemplo moral da punição e o medo do castigo divino sofrido pelo bandido (2004, p. 175):

Quem tiver seus filhos
Saiba os ensinar;
Veja o Cabeleira

Que se vai enforçar.

Adeus, minha mãe
Ide por mim rezar,
Que lá no outro mundo
Eu irei penar.

Távora (1998) cria um longo percurso de transformação, motivada pelo amor e pela fé da amada, para explicar o arrependimento de Cabeleira e sua conversão. Justifica, assim, sua proposta inicial de refletir sobre “as circunstâncias de tempo e lugar” causadoras do banditismo, fornecendo ainda, através da imaginação românica, um exemplo edificante ligado à religiosidade cristã:

Com um olhar longo e rápido abrangeu a multidão que se apinhava em derredor do patíbulo, e proferiu, sem titubear, com voz ligeiramente alterada, estas palavras que a tradição recebeu como herança para transmitir às gerações vindouras:
—Morro arrependido dos meus erros. Quando caí no poder da justiça, meu braço era já incapaz de matar, porque eu já tinha entrado no caminho do bem [...] (TAVORA, 1998, p. 132-133)

O romance, que utiliza o mundo do sertanejo e elementos arraigados na cultura nacional para recriar a história do primeiro bandido de nossa tradição, revela, pois, os substratos da figura lendária do cangaceiro relacionado ao herói mítico, presente em diferentes narrativas ao longo da história da humanidade (CAMPBELL, 2003, p. 76-77).

Cabeleira é, portanto, figura duplamente simbólica: da gênese do fenômeno e também da rebeldia. Conforme as reflexões enunciadas pelo autor na apresentação do romance, ele é exemplo do perigo representado pelos espíritos soltos, desamparados às suas próprias paixões e que podem tomar caminhos extremos quando não orientados pelo amor e pela religião. Entretanto, paralela a esta intenção moralista explicitada pelo autor, subjaz a fascinação provocada pela figura do rebelde, freqüentemente relacionado ao

Mal. Fascínio presente na tradição oral e na erudita, despertado por personagens que tudo ousaram para satisfazer seus desejos — arquétipos da revolta e da desobediência, como Lúcifer e Fausto.

Este aspecto, fundamental, permitiu aos cantadores e cordelistas sertanejos criar um ciclo épico, no final do século XIX e início do XX, característico da literatura popular sertaneja, que também inspirou — e inspira — escritores eruditos de ontem e hoje.

REFERÊNCIAS:

- BARROSO, G. *Heróis e bandidos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.
BASTIDE, R. *Brasil terra de contrastes*. São Paulo: 2. ed. São Paulo: Difel, 1964.
CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. 8. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2003.
CASCUDO, L. C. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953.
_____. *Viajando o sertão*. Natal: Fundação José Augusto, 1975.
_____. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.
COSTA, F. A. P. *Folk-lore pernambucano*. Recife: CEPE, 2004.
DAUS, R. . *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do nordeste*. Trad. Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
DENIS, F. *Brasil*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1976. v. 2.
FACÓ, R. *Cangaceiros e fanáticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
FRANCO JÚNIOR, H. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu: reflexões sobre a mentalidade e o imaginário. *Signum*, n. 5, 2003. p.73-116.
GAMA, J. B. F. *Memórias históricas da província de Pernambuco*. 2. ed. Recife: Arquivo Público Estadual, 1977.
HOBSBAWM, E. J. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976.

KOSTER, H. *Viagens ao nordeste do Brasil*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1978.

LIMA, M. O. *Pernambuco, seu desenvolvimento histórico*. Recife: Governo do Estado – SEEC, 1972.

MELLO, F. P. de. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa, 2004.

NEGRÃO, L. N. Revisitando o messianismo no Brasil e profetizando seu futuro. *Revista brasileira de Ciências Sociais*. v.16, n. 46. São Paulo: Anpocs, Jun. de 2001.

PELOSO, S. *O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro*. São Paulo: Ática, 1996.

QUEIROZ, M. I. P. *Os cangaceiros*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SILVA, S. V. (org.). *A igreja e o controle social nos sertões nordestinos*. São Paulo: Paulinas, 1988.

SIMONSEN, R. *História econômica do Brasil: 1500-1820*. 8. ed. São Paulo: Nacional, 1978.

TÁVORA, F. *O Cabeleira*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.

VAINÉAS, R. *Trópico dos pecados*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

VILLA, M. A. *Vida e morte no sertão: história das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX*. São Paulo: Ática, 2000.

ZUMTHOR, P. *La lettre et la voix de la littérature médiévale*. Paris: Édition du Seuil, 1987.

WECKMANN, L. *La herencia medieval del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

VANGUARDA REVOLUCIONÁRIA E INDIGENISMO DESDE O PONTO DE VISTA COSMOPOLITA DE CÉSAR VALLEJO

Carla Damêane Pereira de SOUZA
(Universidade Federal de Minas Gerais)

RESUMO: Esta pesquisa foi feita com intenção de dinamizar a interpretação do tema *Indigenismo* em algumas obras de César Vallejo (1892-1938), desde o seu ponto de vista cosmopolita enfatizando a estreita relação que o unia ao seu contemporâneo José Carlos Mariátegui (1894-1930). Frente às chamadas *Vanguardas* do século XX, apontar a proposta do *Amauta* no Peru como um movimento comprometido em unir as ideologias políticas e estéticas que eventualmente estão incorporadas na poética de Vallejo durante os anos em que viveu em Paris.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Vanguarda; Identidade Cultural; Política;

RESUMEN: Este trabajo viene dinamizar la interpretación del tema *Indigenismo* en algunas obras de César Vallejo (1892-1938) desde su punto de vista cosmopolita enfatizando la estrecha relación que lo unía a su contemporáneo José Carlos Mariátegui (1894-1930). Frente las llamadas Vanguardias del siglo XX. Apuntar las propuestas del *Amauta* en el Perú como un movimiento comprometido en unir las ideologías políticas y estéticas que eventualmente están incorporadas el la poética de Vallejo en los años en qué vivió en Paris.

PALABRAS-CLAVE: Poesía; Vanguardia; Identidad Cultural, Política;

1 INTRODUÇÃO

A *Vanguarda* em seu sentido amplo sempre foi compreendida pelos estudiosos como um movimento que aponta as imprecisões

do modernismo. Tendo o modernismo estreita relação com o presente, a *Vanguarda* desempenharia a função de supor uma consciência histórica sobre o futuro e daí, sua condição revolucionária, pois propunha medidas práticas para um tempo posterior a emergência do momentâneo. A extensa crítica desenvolvida por Antoine Compagnon (1996), em *Os Cinco Paradoxos da Modernidade* cumpriu o papel de focalizar os aspectos que constituíram o processo de modernização em meados do século XIX até as vanguardas dos séculos XX apresentando suas contradições quanto à superstição de um *novo*, ou em relação à religião do futuro junto à mania teórica, o apelo à cultura de massa e a paixão da negação frente ao que o pesquisador considera como decadência da tradição artística ocidental.

A pesquisa é interessante na medida em que torna lúcidas as diferenças entre modernismo e vanguarda. Compagnon tem o cuidado de considerar o conceito de *Vanguarda* separado do conceito de Modernismo e o assimila à raiz do termo originalmente militar. *Vanguarda* designaria “a parte do exército situada à frente do corpo principal, à frente do grosso das tropas” (COMPAGNON, 1996, p.39). Explica Compagnon que na França, no contexto da Revolução de 1948, o termo era utilizado tanto quando se referia ao exército de direita, quanto ao de esquerda, tanto aos progressistas quanto aos reacionários. Era o termo, portanto, de cunho político que passou a ser tratado posteriormente junto ao vocabulário da crítica de arte porque era imparcial.

Sobre a transferência do lugar de utilização do termo desde o militar à crítica artística conclui Compagnon que “esse deslocamento deve ser relacionado com a autonomia da arte, evocada a respeito de Manet: se a arte de Vanguarda merece essa denominação antes de 1948, por seus temas, a arte de depois de 1870 a merecerá por suas formas” (COMPAGNON, 1996, p.39). No entanto, mesmo que mantivesse relação direta com o estético a Vanguarda não deixava de estar comprometida com o progresso social refletido em seus temas e no século XX, o termo ganhou

outras características com respeito a engajamento e/ou o socialismo próprio a um contexto histórico que abrigava levantes revolucionários ainda que, em relação à história da poesia francesa estas características não oferecessem grandes implicações, segundo Compagnon.

Na década de 20, quando surgem os grandes manifestos e teorias artísticas construtivistas, o termo *Vanguarda* tomaria ainda mais o espaço nas discussões entre os artistas. Havia movimentos de *Vanguarda* na União Soviética, na América Latina e em quase toda Europa. A sinergia que envolvia estes artistas era resultado de transformações claras no âmbito político e social. Ao mesmo tempo em que se vivia um pós-guerra, vivia-se também o auge das inovações tecnológicas e científicas e as contradições do sistema capitalista junto às decepções causadas pela revolução industrial. Os operários de todo o mundo uniam-se descontentes, inspirados pelo Manifesto Comunista de Marx e Engels e ansiavam mudar a realidade pela via revolucionária a exemplo dos russos na Revolução de 1917.

Neste imbróglio, os artistas encontravam-se diante do caminho binário que as *Vanguardas* assumiam: havia as que seguiam sua forma política e também as comprometidas com os interesses estéticos. As primeiras naturalmente utilizavam a arte como instrumento capaz de exprimir uma mensagem ao mundo com intenção de mudá-lo ou, pelo menos emitir propostas de mudanças a partir de questionamentos quanto à ordem vigente. As outras se comprometiam em emitir mensagens para mudar a própria arte questionando-a sem necessariamente considerar suas relações com as questões extra-literárias.

Sabe-se que a discussão em torno da escolha entre uma ou outra vanguarda, isto é, a política ou a estética, é bastante extensa e ao que se refere aos artistas ao longo da história literária moderna. Tratar-se-ia de uma discussão que até os dias atuais sugere temas e muitos nomes. No entanto, a pequena introdução visa apenas clarear a idéia que envolve o termo *Vanguarda* frente ao qual este texto

pretende analisar junto ao tema do *Indigenismo* presente em obras de César Vallejo, no momento em que o poeta vivia em Paris.

2 SOMBREROS DE PLUMA

A crítica feita por Antoine Compagnon ao modernismo em *Os Cinco Paradoxos da Modernidade* (1996), refere-se necessariamente a experiência européia, contudo, e como já foi dito acima, este processo de digamos maturidade da literatura assumida no século XX e que por muitos estudiosos é reconhecido como um período de decadência, no presente texto será tratado a partir da experiência hispano-americana daí, tratá-la neste caso como um período de descobertas, de maturidade. Não a trataremos como um período de decadência, pois se entende que na América Hispânica esta maturidade surge em resposta ao que acontecia na Europa, e desde as considerações de Compagnon se ele considera o Modernismo Francês como consequência de uma crise de criação artística, para a América Hispânica o modernismo é pelo contrário, consequência da ascendência criativa de seus artistas.

O modernismo hispano-americano constituiu-se como uma reação contra as correntes originárias do antigo romantismo espanhol. Fortemente influenciados pelo simbolismo e parnasianismo, teve em Rubén Darío todas as características que garantiam uma sensibilidade autêntica acentuada pelas excentricidades dos temas e pelas técnicas de refinamento verbal que inovavam os ritmos e as imagens em sua poesia. Em Darío havia o novo e o conveniente. Novo porque buscou dialogar com o modernismo francês que trazia a frente os nomes de Baudelaire, Hugo, Verlaine, Rimbaud. Este diálogo acontecia quando o poeta arrancava de sua língua materna,

¹ Em “Dialogando à margem da representação” para os autores Vecci e Rojo, (2004, p. 09-10), a representação cultural discursiva, ou seja, o lugar de enunciação do ator social constitui-se não só a partir das referências geográficas, mas com relação a todas

o espanhol herdado dos colonizadores, sonoridade e beleza nos versos que escrevia à moda do simbolismo francês. Conveniente foi Darío porque soube manter a intenção deste diálogo sem deixar de colorir seus versos e ritmá-los com o que havia de comum em seu lugar enunciativo¹, ainda que a sua relação com a literatura francesa por muitos é entendida de modo equívoco, como espécie de presunção aristocrática. De qualquer modo, foi com Darío que a liberdade por utilizar uma intenção hispano-americana na poesia fez-se sentida com maior impulso, de forma que no começo do século XX, o mundo veio a conhecer as mais diferenciadas propostas de manifestos que mesmo diferentes em estética e ideologia, traziam não só uma novidade como em Darío, mas uma novidade que muito estava distante do passado literário e mesmo do presente caracterizado pela busca do acento perfeito.

Para não falar de todos os movimentos vanguardistas hispano-americanos poder-se-ia citar *El Creacionismo* de Vicente Huidobro no Chile, cuja proposta apresentada no manifesto *Nom serviam* (1914), dar-se-ia na negação da mimesis aristotélica e na livre criação e associação de idéias como se o artista fosse o criador de sua própria natureza, o verso. Outros movimentos também tiveram grande importância, o surrealismo de Pablo Neruda igualmente no Chile, e os manifestos produzidos pelos argentinos do grupo *Martin Fierro*. Entre estes grupos de intelectuais artistas da América Espanhola, surge no Peru um movimento também de caráter vanguardista, era o grupo que girava em torno da Revista *Amauta* que levava a frente à figura de José Carlos Mariátegui.

Considerada uma das principais revistas do continente Latino Americano, *Amauta* representou a junção pertinente entre as reflexões dos intelectuais peruanos em relação aos seus problemas sociais e também estéticos. A primeira edição da revista *Amauta*

as características que fazem com o que o sujeito enunciativo seja o que ele é. Os dois estudiosos aludem também à aceitação da importância deste local enunciativo para que se compreenda um discurso. Consideram ainda, que os discursos particulares podem trazer explícita ou implicitamente saberes advindos de outras culturas.

publicada em 1926, acontecia no momento conveniente, de acordo com Mariátegui na apresentação do primeiro exemplar:

En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada vez más vigorosa y definida como de renovación. A los factores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía. Existen entre ellos algunas discrepancias formales, algunas diferencias psicológicas. Pero por encima de lo que los diferencia, todos estos espíritus ponen lo que los aproxima y mancomuna: su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo. La inteligencia, la coordinación de los más volitivos de estos elementos, progresan gradualmente. El movimiento – intelectual y espiritual – adquiere poco a poco organicidad. Con la aparición de “Amauta” entra en una fase de definición (AMAUTA, set. 1926, p. 1).

É importante perceber que o que foi falado anteriormente sobre a crítica de Antoine Compagnon com relação às vanguardas européias faz-se presente no manifesto escrito por Mariátegui. A idéia de uma renovação intelectual em um primeiro momento é decisiva para que os responsáveis pela construção deste novo Peru “os vanguardistas, socialistas e revolucionários” empreendessem de forma mais clara o que se pensava sobre a criação e a interpretação da arte, sobre a cultura e a política peruana uma vez que *Amauta* era resultado de reflexões que significavam “a possibilidade de se constituir um marxismo latino-americano” de acordo com José Aricó (1987). Para Aricó, *Amauta* foi defensora de uma política de encontro entre as vanguardas políticas e estéticas. Sendo assim, cabe avaliar o resultado disso diante dos estudos de Carlos Mariátegui que, com apenas dois anos de circulação da Revista *Amauta* publicaria *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* (1928), desde onde se pode perceber que o escritor não deixou de falar e apontar problemas referentes à literatura propondo-se a discutir política e problemas sociais de seu país.

Estes apontamentos sobre literatura encontram-se no capítulo “El Proceso de la Literatura” incluídos em seus *Siete Ensayos*

de *Interpretación de la Realidad Peruana*. Nele, Mariátegui (1996) expressa primeiramente não se interessar por desenvolver uma pequena história da literatura peruana face às condenações de sua história tão específica. O fenômeno literário e sua manifestação no Peru é tratada por Mariátegui desde seus princípios pelos quais um historicismo dialético é decisivo nas alusões feitas em torno da literatura a partir da conquista do território peruano passando pela experiência colonial, constituição da nação, lutas pela independência até o momento atual de exposição dos sete ensaios e principalmente, não se esquecendo de mencionar a época pré-colombina.

Entre nomes que protagonizam esta história muito particular da literatura peruana encontram-se os de escritores como González Prada, Mariano Melgar, José Santos Chocano, José María Eguren, Alberto Hidalgo, Alberto Guillén, Abelardo Gamarra, Magda Portal, Alcides Spelucín. Entre estes nomes, César Vallejo ocupa um lugar importante no capítulo. Em palavras de Mariátegui, em Vallejo “se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado” (MARIÁTEGUI, 1996). Desde o tema proposto neste trabalho, é importante anotar que no subtítulo dedicado a César Vallejo, Mariátegui refere-se tão somente as duas primeiras obras de seu conterrâneo, *Los Heraldos Negros*, primeiro livro de Vallejo publicado em 1918, e *Trilce* publicado em 1922, um ano antes de partir à Paris.

Os apontamentos que Mariátegui faz sobre as primeiras obras de Vallejo sinalizam o tema do indigenismo como principal em sua poética, ainda que tenha posicionado Vallejo (1994) também diante dos movimentos de vanguardas europeus referindo-se a ele como um criador que conseguiu mesclar elementos provenientes do simbolismo considerado “mejor que ningún otro estilo a la interpretación del espíritu indígena” (MARIÁTEGUI, 1996), e

² Ver, por exemplo, FRANCO, Jean. “La temática: de los heraldos negros a los poemas póstumos.” In: FERRARI, Américo. (org.). César Vallejo Obra Poética. Edición Crítica. España: Colección Archivos, 1988. p. 575-605. Em sua importante

ainda, elementos do expressionismo, do dadaísmo e do surrealismo. A opinião de Mariátegui a respeito da poética Vallejana, além disso, se aproxima da opinião de outros estudiosos² que apesar de considerarem a importância dos temas em sua poética, priorizem sempre o valor a que Vallejo atribuía à linguagem. É importante destacar a seguinte passagem onde Mariátegui prioriza este aspecto linguístico:

Hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo o localista. Vallejo no recurre al folclore. La palabra quechua, el giro vernáculo no se injertan artificialmente en su lenguaje; son en él producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico. Se podría decir que Vallejo elige sus vocablos. Su autoctonismo no es deliberado. Vallejo no se hunde en la tradición, no se interna en la historia, para extraer de su oscuro sustratum perdidas emociones. Su poesía y su lenguaje emanan de su carne y su ánima. Su mensaje está en él. El sentimiento indígena obra en su arte quizá sin que él lo sepa ni lo quiera. (MARIÁTEGUI, 1996).

O importante nesta fala deve-se ao fato de que anos mais tarde a opinião de Vallejo sobre criação seria contrária ao que escreveu Mariátegui. Durante os anos em que milita para o partido comunista peruano Vallejo faz viagens a Rússia e escreve ensaios em torno dos quais busca teorizar algo a que ele chama de *Arte Socialista* que aliada ao materialismo histórico faz do criador consciente sobre seu fazer podendo ele próprio falar sobre sua arte. É necessário salientar que a aproximação do escritor para com o estado revolucionário russo era consequência da posição de “obrero intelectual” assumida pelo poeta. E, frente à militância, o seu ponto

pesquisa sobre la poética de César Vallejo, Franco a inicia dizendo que “Es imposible estudiar la temática de la poesía de Vallejo sin tomar en consideración el lenguaje poético. El lenguaje constituye el núcleo de todos los temas, puesto que la crisis del pensamiento metafísico pone en cuestión no solamente el sentido sino la concatenación de las palabras, la sintaxis, la coherencia y sobre todo la posibilidad de la enunciación” (FRANCO, 1988, p. 575).

de vista nasce em um lugar preferencialmente ideológico de modo que influencia o seu senso crítico. Em *Un Reportaje en Rusia VI – Vladimiro Maiakovsky*³, César Vallejo narra o seu encontro com o poeta russo e faz conclusões sobre como definir o valor estético de um artista. Para Vallejo, que seguia os ditames do materialismo histórico, o caminho investigativo, a metodologia escolhida pode ajudar a um crítico a definir este valor. Mas ele próprio quando se coloca no lugar de crítico mostra-se irredutível quando se trata de atribuir valor a outras metodologias então em voga, que não àquela da qual é defensor.

Si partimos del método superrealista, freudiano, bergsoniano, o de cualquiera otro reaccionario no podemos ciertamente, basarnos en un simple dialogo con un artista para fijar la trascendencia de su obra. Según estos diversos métodos espirituales, el artista es un intuitivo. Su obra le sale natural, inconsciente, subconsciente. Si se le pregunta lo que él opina del arte, responderá, seguramente, banalidades y muchas veces todo lo contrario de lo que hace y practica. Mas no sucede lo propio si partimos del materialismo histórico, caro precisamente a Maiakovsky y a sus amigos comunistas. (VALLEJO, 1994, p. 159).

Desta afirmação podemos inferir que para Vallejo (1994), conforme já foi mencionado, ninguém além do próprio escritor poderia dizer de seus procedimentos, de sua poética e sendo assim, há um impasse com relação à fala de Mariátegui, pois, este sentimento indígena que obra na arte de Vallejo (1994) faz-se de maneira consciente, como ele mesmo defendia. Ainda que as considerações de Vallejo sejam feitas face a sua militância e simpatia quanto ao estado soviético revolucionário nos anos 30, de nenhuma forma é possível separar o engajamento político de César Vallejo (1994) de suas preferências a ideais que foram construídos no seio de sua terra natal. Muitos de seus textos amparam a questão sócio-

³ Reportagem publicada em Madrid, pela revista Bolívar n. 7, em 1 de mai. 1930.

política, algumas com forte apelo panfletário, por exemplo, textos como *Célula Parisina del partido socialista del Perú* (1928), seguido de *Tesis sobre la Acción por desarrollar en el Perú* (1928), em que planos de ação e detalhes sobre a formação da célula do partido comunista peruano foram publicados com objetivo de demonstrar as formas de organização idealizadas por um intelectual que se encontrava exilado no entanto, que se permitia pensar em propostas de ações revolucionárias para seu país de origem.

Um caso interessante que se pode contar sobre sua consciência artística e sua expressividade local mesmo durante o tempo em que vivia em Paris, deve-se ao fato informalmente narrado por seu contemporâneo Armando Bazán (1958), em seu livro *César Vallejo: dolor y poesía*. Bazán nos conta que em 1924, menos de um ano após chegar a Paris, Vallejo já frequentava assiduamente o famoso café “La Rotonde”. Situado no centro de Montparnasse, o café era o ponto de encontro de parte da intelectualidade francesa compreendendo todos os artistas parisienses inclusive os estrangeiros que ali viviam ou passavam para fazer uma visita curiosa. Em uma destas tardes apareceu em La Retonde o escritor e então grande professor espanhol Miguel de Unamuno. Em várias ocasiões teria Vallejo avistado a Unamuno de longe ali mesmo no café, sem fazer qualquer caso até que um dia um jornalista teria dito a ele que Unamuno gostaria de conhecê-lo. O resto da história que relate o próprio Bazán:

Cierto día, Fernando Ibáñez, un periodista español, amigo de ambos, quiere que el poeta se acerque a saludar al maestro, pues lo que ha oído citar a veces pensamientos de *La agonía del cristianismo*. Pero el sudamericano sabe también que aquel españolísimo rector, al leer por primera vez *Prosas Profanas* escribió con visible desdén: “A este Rubén Darío se le ven las plumas de indio debajo del sombrero”. Por ello contesta a la invitación de su amigo: “Respeto al maestro en todo lo que representa para España y en todo lo que merece su sabiduría... Pero, si desdénaba a Rubén porque le veía la pluma india debajo del sombrero, ya es fácil deducir lo que sentiría por mí, que llevo sombrero entero de plumas...” En cambio, otro día, sabiendo

que el poeta chileno Vicente Huidobro quería conocerlo, acudí a la mesilla de éste y se estrecharon en un abrazo [...]. (BAZAN, 1958, p. 69-73).

A atitude de Vallejo narrada por Bazán é resultado não só de uma posição assumida, o seu lugar de intelectual latino-americano em defesa de Rubén Darío. Ela é, sobretudo, consequência dos propósitos que se encontravam em jogo diante de compromissos assumidos pelo intelectual que no então ano de 1924 não havia atingido sua plenitude em termos ideológicos, nem mesmo Mariátegui havia ainda publicado seus textos mais relevantes. O “sombreiro de plumas” de Vallejo fê-lo defender Darío com sua discreta “plumagem” que lhe saía de seu sombrero percebida por Unamuno. A relação pós-colonial neste caso não tem tanta importância apesar da posição arrogante de Unamuno quanto ao ensaio escrito sobre Darío, e na orgulhosa posição de Vallejo. O que chama atenção é que o sentimento indígena é soberano sobre qualquer atitude que viesse a tomar Vallejo, neste caso não aceitar o convite de Unamuno.

3 COMUNISMO INCAICO E NOSTALGIA

Os apontamentos efetivados por Mariátegui sobre César Vallejo em *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* enfatizam ainda a questão da nostalgia. Nostalgia vista por Mariátegui como a atitude mais frequente a que Vallejo relaciona o tema do indigenismo. Nostalgia que não é retrospectiva. Para Mariátegui, trata-se de “uma protesta sentimental o una protesta metafísica. Nostalgia de exílio; nostalgia de ausência” (MARIÁTEGUI, 1996). Nostalgia de um tempo passado evocado no presente na interpretação de valores que pertenciam ao império anterior à colonização espanhola. Os exemplos apresentados por Mariátegui através dos poemas como “Idilio Muerto”, “Ausente” e

“Verano” de *Heraldos Negros* (1918), e os poemas de número XXXIV e XXVIII de *Trilce* (1922), demonstram bem as alusões feitas a um passado a que apesar de não ter feito parte dele Vallejo o traz de volta por meio de seus versos como momento e circunstância idealizada.

A nostalgia de que falamos, é presente também nos escritos políticos de Mariátegui que por tantos estudiosos é considerado “romântico” visto que a maneira de ele lidar com o tema do indigenismo remetem ao mesmo sintoma a que padecia Vallejo com relação ao seu passado inca. Entretanto, mesmo o conceito de “romantismo” aqui deve ser apresentado diferente do romantismo individualista do século XVIII que, trazia pela subjetividade os traços de um intimismo contrário também à revolução industrial e aparente progresso urbano. Trata-se de um romantismo que se relaciona à revolução social. De modo que o anterior intimismo individual do movimento romântico do XVIII, no XX adquire conotações coletivas e idealizações representadas nos campo da ideologia revolucionária. No caso do indigenismo, a volta ao passado trata-se em Mariátegui de interpretar as teorias marxistas adequando-as à realidade peruana, conseguindo analisar assim, o problema indígena desde uma perspectiva de classe. A interpretação de Mariátegui devia-se segundo José Aricó, a

Transformação revolucionária que no mundo indígena aparecia como o prolongamento de um passado de grandeza, sintetizada na idéia de socialismo, podia transformar-se no mito capaz de dar vida a um grande movimento popular. (ARICÓ, 1987, p.458).

O mito de que fala Aricó, seria o *Comunismo Incaico* a que Mariátegui faz referência em *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* no capítulo destinado a discutir sobre “El problema de la Tierra”. Mariátegui nos explica que originalmente os incas eram uma raça de agricultores, camponeses dedicados à agricultura e contempladores da *Mama Pacha* a Mãe Terra de todos e por todos cultivada. Mariátegui define este sistema mais especificamente:

Al comunismo incaico - que no puede ser negado ni disminuido por haberse desenvuelto bajo el régimen autocrático de los inkas -, se le designa por esto como comunismo agrario. Los caracteres fundamentales de la economía incaica - según César Ugarte, que define en general los rasgos de nuestro proceso con suma ponderación-, eran los siguientes: “Propiedad colectiva de la tierra cultivable por el “ayllu” o conjunto de familias emparentadas, aunque dividida en lotes individuales intransferibles; propiedad colectiva de las aguas, tierras de pasto y bosques por la marca o tribu, o sea la federación de ayllus establecidos alrededor de una misma aldea; cooperación común en el trabajo; apropiación individual de las cosechas y frutos”. (MARIÁTEGUI, 1996).

Este passado inca representava para Mariátegui a derrota do colonialismo e a possibilidade de retomar os direitos do índio como classe que, durante a colonização esteve subalterna aos espanhóis de forma que a sua relação com a terra havia mudado pela transição do que era o comunismo incaico, mas se transformou rapidamente em propriedade privada. E se por um lado Mariátegui (1996) preocupou-se em destacar o problema indígena em suas teorias políticas, na literatura Vallejo (1994) conforme havia feito em suas duas primeiras obras, faria coisa semelhante através de uma possível projeção deste passado inca no poema “Telúrica e Magnética” de 1931 e que de acordo com Jean Franco (1988), y Julio Vélez (2000), empreende tematicamente as projeções da “estética do trabalho”, através da conceitualização diante a vitória do homem sobre a natureza, ao que Julio Vélez (2000) denominou como “meditação agrícola”. Entretanto, o que mais chama atenção neste poema dá-se nas condições em que ele é escrito disposto a descrever a exemplo das alusões feitas por Mariátegui (1996) sobre linguagem e nostalgia como o que configura o tema indígena representando o que foi para ele o comunismo incaico.

¡Mecánica sincera y peruanísima
la del cerro colorado!

¡Suelo teórico y práctico!
 ¡Surcos inteligente; ejemplo: el monolito y su cortejo!
 ¡Papales, cebadales, alfalfares, cosa buena!
 ¡Cultivos que integra una sombrasa jerarquía de útiles
 y que integran con viento los mujidos,
 las aguas con su sorda antigüedad!

¡Cuaternários maíces, de opuestos natalícios,
 los oigo por los pies cómo se alejan,
 los huelo retornar cuando la tierra
 tropieza con la técnica del cielo!
 ¡Molécula exabrupto! ¡Átomo terso!

¡Oh campos humanos!
 ¡Solar y nutricia ausencia de la mar,
 y sentimiento oceánico de todo!
 ¡Oh climas encontrados dentro del oro, listos!
 ¡Oh campo intelectual de cordillera,
 con religión, con campos, con patitos!
 ¡Paquidermos en prosa cuando pasan
 y en versos cuando páranse!
 ¡Roedores que miran con sentimiento judicial en torno”
 ¡Oh patrióticos asnos de mi vida!
 ¡Vicuña, descendiente nacional y graciosa de mi mono!
 ¡Oh luz que dista apenas un espejo de la sombra,
 que es vida con el punto y, con la línea, polvo
 y que por eso acato, subiendo por la idea a mi osamenta!

¡Siega en época del dilatado molle,
 del farol que colgaron de la sien
 y del que descolgaron de la barreta espléndida!
 ¡Ángeles de corral,
 aves por un descuido de la cresta!
 ¡Cuya o cuy para comerlos fritos
 Con el bravo rocote de los temples!
 (¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!)
 ¡Leños cristianos en gracia
 al tronco felix y al tallo competente!
 ¡Familia de los líquenes,
 especies en formación basáltica que yo respeto
 desde este modestísimo papell

¡Cuatro operaciones, os sustraigo
 para salvar al robe y hundirlo en buena ley!
 ¡Cuestas en infraganti!
 ¡Auquénidos llorosos, almas mías!
 Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
 y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!
 ¡Estrellas matutinas si os aroma
 quemando hojas de coca en este cráneo,
 y cenitales, si destapo,
 de un solo sombrero, mis diez templos!
 ¡Brazo de siembra, bájate, y a piel!

¡Lluvia a base del mediodía
 bajo el techo de tejas donde muerde
 la infatigable altura
 y la tórtola corta en tres su trino!
 ¡Rotación de tardes modernas
 y finas madrugadas arqueológicas!
 ¡Indio después del hombre y antes de éll
 ¡Lo entiendo todo en dos flautas
 y me doy a entender en una quenal
 ¡Y lo demás, me las pelan...!
 (VÉLEZ, 2000, p.124-126).

As impressões sobre a terra neste texto constroem uma imagem física paisagística de um espaço agrícola cuja história é antiga. As relações que existem entre solo, animais, água, é efeito de uma cosmogonia e de uma comunicação perfeita com a natureza. Os campos podem ser tanto de “cuaternarios maíces” como de “humanos”. Onde os pés do eu lírico pisam “los oigo por los pies cuando se alejan” (segundo verso da segunda estrofe), é o mesmo campo de plantação tomado por este “sentimiento oceánico”, infinito ainda que longe do litoral. Vallejo fala de animais como a vicuña e o cuy específicos de sua terra, mas se refere aos animais considerados comuns e conhecidos por todos como são os cavalos, de acordo com a sua classificação científica “paquidermos”. As associações que são feitas a estes animais exercem função de nacionaliza-los

como animais específicos de seu lugar de origem, às vezes o faz com ironia como no caso dos “patrióticos asnos de mi vida”.

Mesmo referenciando a natureza local o “campo intelectual de cordillera”, é o seu Peru, Peru que se encontra “al pie del orbe” e é o lugar onde o poeta “se adhiere” o lugar ao qual pertence. A última estrofe do poema talvez sintetize o poema inteiro quando renuncia aos saberes aos que os homens como ele possui, diante deste “índio después del hombre y antes de él”. O poeta define-se diante daquilo que dele está mais próximo, ainda que entenda tudo em duas flautas, entende a si mesmo frente à “Voz Quéchua” a quena que é a flauta artesanalmente feita pelos indígenas peruanos, até hoje - de bambus com cinco orifícios utilizadas em cerimônias para acompanhar canto e dança.

Naturalmente esta aproximação ao universo agrícola andino, confere as considerações feitas por Mariátegui, ainda que implicações do tema nos poemas que compõem os poemas póstumos de César Vallejo (1994) contemplam tantos outros assuntos onde poderíamos associar à representação de um ideal indígena diante a experiência do poeta em um grande centro urbano e intelectual que era Paris, se comparada a realidade pobre e subdesenvolvida que Vallejo (1994) conheceu no Peru que demonstra tanto amar.

Em 1931 publicou *El Tungsteno* e *Paco Yunque*. *El Tungsteno*, pequena novela em moldes de realismo-social apresentava as minas de extração do minério tungstênio no Peru onde a presença da população indígena era apresentada como classe explorada. Em *Paco Yunque*, Vallejo apresentou a realidade escolar peruana onde as crianças são educadas já no contexto da luta de classes por meio da relação entre Paco Yunque, um menino índio e o filho de um industrialista inglês, Dorian Grieve, para quem a mãe de Yunque trabalha. A prosa de César Vallejo (1994) foi recebida pela crítica

⁴ Texto publicado em versão eletrônica disponível em: <http://www.libertaddifital.com/ilustración_liberal/articulo.php.512>. Acessado em: 11 jan. 2009.

como algo menor na produção literária do autor até então editada. Em seu texto *Por un verdadero César Vallejo: entre la poesía solidaria y la ceguera marxista*⁴ Alberto Acereda (2004), atesta sobre a forte influência ideológica na poesia de Vallejo que alguns de seus estudiosos defendem e diz que “Frente a todos estos datos apoyados en la vida y en la obra de Vallejo, hemos planteado al inicio que la idea de que curiosamente su poesía logró traspasar la mera reivindicación propagandística e ideología del marxismo y buscó una defensa de los más alienables derechos del individuo.”

A fala de Acereda (2004) com respeito à transcendência da obra vallejana e sobre a sua prosa socialista condiz com o que nosso texto tem como objetivo elucidar, mas, por outro lado não entendemos a experiência na escrita “propagandística e ideológica” como se refere Acereda (2004), como algo menor ou efetivado em uma condição de “cegueira” e sim como o lugar onde Vallejo (1994) pôde também refletir o seu procedimento uma vez que, o que há de inspiração em sua poética cresce na possibilidade de articular os ânimos de um espírito inquieto e desconte com a realidade que assolava o seu país. A questão indígena em sua história de representação na literatura nunca havia ganhado a notoriedade precisa para que quem a lesse percebesse que aquele realismo era de fato muito próximo ao que se considera como “real”. Se na lírica, o envolvimento de Vallejo com a questão indígena é sugerida por

⁵ Un hombre pasa con un pan al hombro
 ¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?
 Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mátalalo
 ¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?
 Otro ha entrado en mi pecho con un palo en la mano
 ¿Hablar luego de Sócrates al médico?
 Un cojo pasa dando el brazo a un niño
 ¿Voy, después, a leer a André Bretón?
 Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
 ¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?
 Otro busca en el fango huesos, cáscaras

uma linguagem mais sutil, em sua prosa Vallejo empreende uma postura crítica e objetiva.

Fazendo valer nosso raciocínio pode-se suscitar “Un hombre pasa con un pan al hombro⁵” poema no qual Vallejo ironicamente pergunta-se sobre como falar de coisas boas, ou de assuntos científicos ou conceituais como filosofia, literatura, física, arte e economia diante de tantos acontecimentos e situações inexplicáveis pelo seu grau de aspereza e realismo como a miséria, fome, o exílio, a desonestidade, a morte. Argumento que serve como respostas aos descontentes com a prosa de um Vallejo (1994) atento as desigualdades e corajoso o suficiente para expressá-lo por meio de criação, arte, literatura em sua forma mais sensível e verdadeira.

Enquanto estudiosos como Luis A. Sanches afirmam que na literatura latino-americana do século XX, “el indigenismo es, a la vez que trasunto de incitaciones nativas, eco de influencias exóticas, entre ellas de la propaganda marxista” (SANCHES, 1960, p.117), pensa-se no percurso percorrido por este texto a fim de emitir que o tema do indigenismo foi responsável pelas interpretações de Mariátegui (1996) sobre uma teoria marxista desenvolvida por

¿Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil, cae de un techo, muere y ya no almuerza

¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en le peso a un cliente

¿Hablar, después, de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance

¿Con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con el pie a la espalda

¿Hablar, después, a nadie de Picasso?

Alguien va a un entierro sollozando

¿Cómo luego ingresar a la Academia?

Alguien limpia un fusil en su cocina

¿Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos

¿Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?

(VÉLEZ, 2000, p.217-218)

européus. A comunidade incaica primitiva representou a possibilidade prática de um sistema idealizado posterior a sua existência. Pode-se dizer que pelo contrario, o marxismo moderno alimenta-se de certa propaganda “indigenista”. Segundo Michael Löwy (1999), em seu ensaio “Marxismo e romantismo em Mariátegui” Rosa Luxemburgo anterior a Mariátegui já havia definido o regime socioeconômico dos incas como “comunista”:

Em seu livro *Introdução à crítica da economia política* - publicado em 1925 na Alemanha e que muito provavelmente Mariátegui não conhecia -, ela afirma que o Império Inca é constituído de duas formações sociais comunistas, das quais uma é representada por uma sociedade agrária explorada por outra. Celebrando as “instituições comunistas democráticas da *marca* peruana”, ela se regozija com a “admirável resistência do povo indígena e das instituições comunistas agrárias no Peru que se mantiveram até o século XIX”. Mariátegui não dizia outra coisa, a não ser que ele acreditava na capacidade de sobrevivência das comunidades até o século XX. (Löwy, 1999).

Ou seja, seria reduzir a capacidade crítica de Vallejo afirmar que o tema do indigenismo em sua lírica e prosa teria relação com propaganda ideológica quando se pensa em ideologia a partir de um lugar onde as interpretações locais transformam doutrinas ou teorias em idéias possíveis de serem assimiladas ao benefício de quem necessita. A revolução não é nostalgia tal como a poética de Vallejo (1994) não se finda em pedantismo ideológico. O grupo *Amanta* desejava unir as forças da criação artística que valorava a alma inca como “mito fundador” de um lugar junto à possibilidade de anexar à política programas de restauração da cultura e do povo que se subordinou ao seu destino histórico. Revolução como tentativa de escrever uma nova história onde todos pudessem ter voz e direitos. A população indígena enquanto classe e parte da cultura nacional peruana.

Para a conclusão do texto   necessário rever mais uma vez as notas de Mariátegui quanto à literatura peruana de seu tempo. No sub-tema XIX “Balance Provisório” Mariátegui conclui:

Hoy la ruptura es sustancial. El “indigenismo”, como hemos visto, está extirpando, poco a poco, desde sus raíces, al “colonialismo”. Y este impulso no procede exclusivamente de la sierra. Valdelomar, Falcón, criollos, costeños, se cuentan -no discutamos el acierto de sus tentativas-, entre los que primero han vuelto sus ojos a la raza. Nos vienen, de fuera, al mismo tiempo, variadas influencias internacionales. Nuestra literatura ha entrado en su período de cosmopolitismo. En Lima, este cosmopolitismo se traduce, en la imitación entre otras cosas de no pocos corrosivos decadentismos occidentales y en la adopción de anárquicas modas finiseculares. Pero, bajo este flujo precario, un nuevo sentimiento, una nueva revelación se anuncian. Por los caminos universales, ecuménicos, que tanto se nos reprocha, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos. (MARIÁTEGUI,1996).

Quando Vallejo deixa o Peru em 1923, fugindo da persegui o política sabia que o encontro consigo mesmo longe de suas raízes e de sua terra: “ Mec nica sincera y peruan sima/ la del cerro colorado!” seria inevitável. Encontrou-se em meio a decep es, misérias, guerras. Pelos caminhos universais Vallejo viajou e conheceu lugares novos, sentiu-se frágil e mais uma vez órfão diante de incertezas e da morte como única saída para a liberdade. Escreveu e falou sobre política, arte, revolu o. E na dúvida de sempre sobre que acento, que tema perfeito, sobre que  ngstia falar ao falar do homem, percebeu o  ndio “antes e depois dele”. “Compreendeu todo em duas flautas e se encontrou em uma quena”.

REFERÊNCIAS

ACEREDA, Alberto. Por un verdadero César Vallejo: entre la poesía solidaria y la ceguera marxista. *La Ilustración Liberal*. Madrid, n.19-

20, jul. 2004. Disponível em: <http://www.libertaddifital.com/ilustraci n_liberal/articulo.php.512>. Acessado em: 11 jan. 2009. AMAUTA, ano I, n.  1, Lima, set. 1926.

ARIC , José. O marxismo latino-americano nos anos da terceira internacional. In: HOBBSAWM, Eric J. *História do Marxismo VIII: o marxismo na época da terceira internacional: o novo capitalismo, o imperialismo, o terceiro mundo*. Tradu o de Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sérgio N. Henriques e Am lia Rosa Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAZÁN, Armando. *César Vallejo: dolor y poesía*. Buenos Aires: Ediciones Mundo América, 1958. p. 69-73.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FRANCO, Jean. “La temática: de los heraldos negros a los poemas póstumos.” In: FERRARI, Américo. (org). *César Vallejo Obra Poética*. Edición Crítica. Espa a: Colección Archivos, 1988. p. 575-605

L WY, Michael. Marxismo e romantismo em Mariátegui. Revista de Teoria e Debate. Funda o Perseu Abramo. n. 41, mai/jun/jul de 1999. Disponível em: <<http://www.pfa.org.br/portalmoules/news/articles.php>>. Acessado em: 09 jan. 2009.

MARIÁTEGUI, José Carlos. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima Perú: Amauta. 1996. Disponível em: <<http://www.yachay.com.pe/especiales/7ensayos/>>. Acessado em: 12 jan. 2009.

ROJO, Sara; VECCHI, Roberto. Dialogando à margem da representa o. In: ROJO Sara; VECCHI, Roberto; (Org). *Transliterando o real: diálogos sobre as representa es culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

VALLEJO, César. *Escritos en prosa*. Buenos Aires: Losada, 1994.

VÉLEZ. Julio. César Vallejo: poemas en prosa, poemas humanos, Espa a, aparta de má este c liz. Madrid: Cátedra, 2000. p. 124-126.

O FANTÁSTICO EM “O JOVEM GOODMAN BROWN”, DE NATHANIEL HAWTHORNE

Adolfo José de Souza FROTA

(Universidade Estadual de Goiás – UEG – Campos Belos)*

Há mais coisas, Horácio, em céus e terras,
Do que sonhou nossa filosofia.
W. Shakespeare – *Hamlet*

Apenas posso dizer que é sem dúvida melhor
para a imensa maioria das pessoas rejeitar
tudo isso como se fosse um sonho.
Arthur Machen – *The White people*

Homens de intelecto mais amplo sabem que não existe
nenhuma distinção precisa entre o real e o irreal.
H. P. Lovecraft – A tumba

RESUMO: O objetivo desse artigo é analisar como se configura a idéia do fantástico no conto de Nathaniel Hawthorne “O jovem Goodman Brown” a partir das teorias de H. P. Lovecraft, Tzvetan Todorov e Filipe Furtado e apontar, de forma sucinta, uma outra possível leitura para a narrativa aliada à fantástica, fazendo com que a crítica desse conto seja enriquecida na confluência de outras possibilidades interpretativas.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico; hesitação; conto; sobrenatural; ambigüidade.

* Professor de Literaturas de Língua Inglesa – UEG: UnU Campos Belos – Goiás.
Email: adolfo_the drifter@yahoo.com.br.

ABSTRACT: The purpose of this paper is to analyze how the idea of the fantastic is configured in Nathaniel Hawthorne's short-story "Young Goodman Brown" taking into consideration H. P. Lovecraft's, Tzvetan Todorov's and Filipe Furtado's theories. We also intend to point out, in a brief way, another possible critical reading to this narrative allied to the fantastic theory to improve other interpretative possibilities.

KEY-WORDS: Fantastic; hesitation; short-story; supernatural; ambiguity.

1 INTRODUÇÃO

Narrativas que envolvem o sobrenatural sempre estiveram presentes nas histórias de todos os povos. Unicórnios, fadas, bruxas, fantasmas, goblins, monstros assustadores, desde o início da humanidade, fazem parte do imaginário coletivo. As histórias que abordam aquilo que a ciência não aceita, ou seja, o que está além do conhecimento da natureza, são tão comuns que dificilmente existe alguém que nunca ouviu qualquer conto que envolva fenômenos fantásticos. Temos então duas condições básicas: existem histórias em que as "leis" da natureza continuam intactas e existem diversas outras em que as mesmas leis são abolidas, ou talvez, revelem regras que ainda são desconhecidas e/ou inexplicadas pela ciência, ou como disse Hamlet na peça homônima, são coisas que a nossa filosofia não supõe.

Conforme Selma Calasans Rodrigues, em *O fantástico* (1988, p. 11), o texto fantástico oferece um diálogo entre a razão e a desrazão, pois vai mostrar o homem que está circunscrito à sua própria racionalidade tendo que admitir e se debater com o mistério, com aquilo que significaria a irracionalidade. Rodrigues (1998, p. 30) também nos informa que Jacques Cazotte, com *Le Diable amoureux* (1772), é considerado um dos inauguradores do fantástico moderno.

Indubitavelmente, estamos diante de um tipo de literatura tão fascinante e sedutor por tratar de temas que sempre povoaram a imaginação do ser humano. Entre esses seres que habitam as histórias fantásticas estão as bruxas. As bruxas, na verdade, existem. Entretanto, elas têm a fama de lidarem com conhecimentos que estão proibidos para as pessoas comuns, conhecimentos apenas para os iniciados, como disse Edgar Allan Poe, em "O corvo", *forgotten lore* (conhecimento proibido). Elas trabalham a natureza, mas não da forma como a conhecemos. É a natureza que está oculta. Há outra concepção pejorativa para as bruxas, consagrada, principalmente, pela idéia de que são emissárias demoníacas. Em torno dessa concepção, criaram-se inúmeras histórias que envolvem forças ocultas e maléficas. Assim, supostamente, a bruxaria está envolvida com a magia negra. E por isso, foram perseguidas na cidade de Salem, em Massachusetts.

O conto que vamos analisar ocorre nos arredores dessa cidade conhecida pela péssima fama de ter perseguido e matado centenas de mulheres envolvidas e suspeitas de feitiçaria, o que é bíblicamente proibido. Encontramos nessa narrativa de Nathaniel Hawthorne a tensão entre a religiosidade puritana e o paganismo celta representada na figura da personagem Goodman Brown, que empreende uma viagem no meio de uma floresta, à noite, para participar de uma cerimônia de bruxaria. Ademais, o avô de Hawthorne foi um dos caçadores de feitiçarias em Salem. Quando ele nasceu, a cidade já estava morta. Entretanto, a má fama de uma cidade fantasma ainda pesava sobre os seus escombros abandonados.

Observaremos, nesse conto, como a noção do fantástico é construída e analisaremos a tensão entre duas forças que se opõem e que, na narrativa, vão se complementar. Para isso, discorreremos sobre alguns conceitos do fantástico fazendo um breve panorama do desenvolvimento dessa teoria, de H. P. Lovecraft até Filipe Furtado.

2 DOS CONCEITOS DE FANTÁSTICO

É comum aos autores talentosos se debruçarem crítica e teoricamente, em algum momento de suas carreiras, sobre o objeto de suas artes. Temos, para exemplificar, Émile Zola, que escreveu um livro sobre o Realismo, E. A. Poe, que publicou vários ensaios sobre poesia e conto e H. P. Lovecraft, que em 1927, a pedido W. Paul Cook, escreveu *O horror sobrenatural na literatura*.

Nessa obra basilar sobre o estudo da literatura que tem como principal temática os fenômenos sobrenaturais, encontramos os primeiros esboços para se tentar apreender a tendência natural de se escrever sobre fantasmas e monstros. Para o autor norte-americano (LOVECRAFT, 1987) não dá para dissociar o sentimento mais básico do homem com uma de suas formas mais primordiais de expressão cultural. Por isso, Lovecraft (1987, p. 1) inicia o livro afirmando: “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga do homem é o medo do desconhecido”.

O homem tem a tendência de moldar o mundo a partir de seus sentimentos. As sensações que se baseiam em prazer e dor foram criadas em torno dos fenômenos cujas causas e seus efeitos ele podia entender. Já aqueles fenômenos que o homem não sabia explicar, e estes eram muito mais abundantes, criou-se uma aura de magia, de mistério, de assombro e de medo, “típicas de uma raça portadora de idéias poucas e simples e experiência limitada” (LOVECRAFT, p. 2).

Lovecraft (1987, p. 3), então, associa a composição de histórias sobrenaturais a uma tendência do ser humano de expressar o seu medo do desconhecido. Sendo a dor e o perigo da morte as emoções mais lembradas, o folclore expressou, de forma mais constante, o lado negro e malfazejo do mistério cósmico.

Nesse livro, Lovecraft (1987) busca compreender algumas características comuns às histórias sobrenaturais. Uma das primeiras limitações está na comparação à vida real, pois o leitor precisará ter

“uma certa dose de imaginação e capacidade de desligamento da vida do dia-a-dia” (LOVECRAFT, p. 1-2) para poder mergulhar na trama que vai, exatamente, falar sobre temas que ultrapassam a habilidade de compreensão do ser humano. Com isso, Lovecraft (1987, p. 4-5) nos apresenta uma outra condição necessária para o fantástico: a derrogação ou a suspensão das leis da natureza, a única defesa que temos contra as agressões do caos e dos demônios do espaço desconhecido.

Outro ponto de importância fulcral está na criação da atmosfera. O horror é suscitado não apenas pela violência de sacrifícios secretos, ossos ensangüentados e formas amortalhadas fazendo tinar correntes. Antes de qualquer violência e horror físico, é preciso conceber a criação de um ambiente de terror sufocante e inexplicável. Aliada a concepção dessa atmosfera está a criação de determinada sensação. Nesse caso, a sensação que o leitor deve ter é a do medo. Entretanto, o medo tem que ser do contato com as forças desconhecidas, daquelas que a ciência não pode explicar. Caso a história tenha uma explicação dos seus fenômenos através dos meios naturais, ela não se constitui como fantástica (p. 5).

Lovecraft (1987) faz um panorama dos principais autores que escreveram contos e/ou romances sobre essa temática, denotando um conhecimento apuradíssimo da literatura ocidental (européia e norte-americana). O seu breve ensaio se torna o nosso ponto de partida para discutir as teorias que foram desenvolvidas sobre o fantástico nas décadas seguintes.

Um dos autores mais conhecidos não somente por falar sobre o fantástico, mas por discorrer sobre vários assuntos que envolvem a literatura é Tzvetan Todorov que escreveu a *Introdução à literatura fantástica*, livro dedicado ao estudo da literatura que tem por objeto a intriga sobrenatural.

Todorov (2007, p. 30) defende que a principal característica do fantástico e que o diferencia dos demais gêneros que tratam do mesmo assunto (o maravilhoso e o estranho) é a hesitação que o

leitor (e às vezes a personagem) tem ao questionar se a narrativa que ele está lendo ou a história que está vivenciando é ou não verdadeira. O fantástico acontece da seguinte forma: alguns fenômenos aparentemente sobrenaturais acontecem. Entretanto, há suspeitas no texto de que, possivelmente, esses fenômenos possam não ser sobrenaturais:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos (TODOROV, p. 30-31).

Todorov (2007, p. 31), definitivamente, resume a noção de fantástico a partir de apenas um conceito, o que é, sem dúvida, para ele, o principal: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”.

Se ocorre um fenômeno singular, há duas possibilidades de explicação: uma por meio de causas de tipo natural e outra, por causas de tipo sobrenatural. Nesse caso, se há a opção pela primeira, a história será caracterizada por um outro gênero, o estranho. Já pela segunda, ou seja, se há a aceitação de que os fenômenos sobrenaturais ocorrem de forma livre, teremos o maravilhoso. A possibilidade de hesitação entre essas duas explicações, e o caráter ambíguo da narrativa, criou o efeito fantástico (TODOROV, 2007, p. 31).

Outra característica apontada por Todorov (2007, p. 37) é a integração do leitor no mundo das personagens. Há, com isso, a identificação com os seres ficcionais. Todavia, essa condição é facultativa. Ao se referir ao leitor, Todorov alude não ao leitor real, mas a uma função de leitor que está implícita no texto (o narratário).

Uma terceira condição é apresentada por Todorov (2007, p. 38) “a leitura feita de uma narrativa fantástica não pode ser nem poética e nem alegórica”. A poesia, por não ter um caráter representativo, não pode ser lida da mesma forma que a narrativa. Além disso, o fantástico é ficção. A linguagem utilizada na poesia também é diferente daquela usada na ficção. Já a alegoria está relacionada à tomada da história em sentido não-literal. Com isso, ela daria à intriga um outro significado que anula a idéia do sobrenatural. O texto deve obrigar “o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, p. 39). A alegoria, então, invalida a leitura literal. Por isso, o fantástico, para o teórico franco-búlgaro, não pode ser lido dessa forma.

Todorov (2007, p. 41) critica a posição de Lovecraft quando este diz que a sensação de medo está frequentemente ligada ao fantástico. Para Todorov (2007), esta condição é importante, porém não é necessária. Antes de qualquer coisa, o efeito de ambigüidade e de dúvida é mais importante do que qualquer outro sentimento.

A dúvida é suscitada pela utilização recorrente de dois procedimentos de escritura. São eles: o imperfeito e a modalização. Todorov (p. 43-44) usa dois exemplos para esclarecer esse ponto. Quanto ao imperfeito, uma frase como “amava Aurélia” não determina se o falante ainda a ama ou não, gerando, portanto, a imprecisão quanto ao sentimento. Já a modalização, ele utiliza dois exemplos: “chove lá fora” e “talvez chova lá fora”. No primeiro caso, há certeza do fenômeno, enquanto que no segundo, não.

Todorov é sem dúvida um dos autores que mais contribuíram para a concepção do fantástico. Além dele, citamos ainda, o professor Filipe Furtado que escreveu *A construção do fantástico na narrativa*¹.

Retomando alguns conceitos dos autores anteriormente citados, Furtado amplia a discussão sobre o fantástico e procura mostrar alguns componentes centrais que devem ser observados ao se referir às narrativas fantásticas.

A primeira delas concerne ao tipo de intriga recorrente no fantástico, algo já dito por Lovecraft (1987) em *O horror sobrenatural na literatura*. Conforme Furtado (1980, p. 19) “[...] qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais”. Isso significa que a característica basilar do gênero é o surgimento do sobrenatural. O fantástico “puro” só ocorrerá quando houver um enredo em que os acontecimentos ultrapassem a nossa compreensão da natureza, pois a sua noção implica a abordagem de assuntos que violarão e/ou subverterão as leis naturais, aquilo que o teórico português chamou de experiência meta-empírica.

É por isso que a professora Patrícia Willemin (2005), no artigo “O fantástico e os discursos do saber” (2005, p. 49) afirma que o fantástico possui uma relação estreita com a ciência por ele, justamente, questionar o discurso do saber científico ao apresentar, em contrapartida, o saber popular, mais flexível para o conhecimento não-científico.

A partir do pressuposto que o fantástico se nutre da intriga meta-empírica, Furtado (1980, p. 22) divide o sobrenatural em dois segmentos: o sobrenatural negativo (relacionado ao conceito do Mal) e o sobrenatural positivo (relacionado ao conceito do Bem). O enredo estará, então, condicionado a um desses dois segmentos e, principalmente, à luta “quase sempre perdida pelas forças da

¹ Por se tratar de um livro publicado em Portugal, faremos a atualização ortográfica nas citações.

natureza ou pelos seres humanos (em regra conotados com os valores positivos), contra as manifestações extranaturais, exclusiva ou predominantemente associadas ao Mal”.

Aliada a uma tendência maniqueísta, ou seja, da representação do conflito entre o Bem e o Mal, Furtado (1980, p. 28) observa que em um grande número de narrativas, a temática fantástica está integrada ao conjunto de práticas, de manifestações e de figuras humanas monstruosas relacionadas às práticas ocultas.

O teórico português Furtado (1980) também concorda com a idéia da ambigüidade no fantástico ressaltando que um dos mundos não deve anular o outro. O gênero, dessa forma, tenta suscitar e manter o debate sobre os dois elementos de oposição (o empírico e o meta-empírico) cuja coexistência parece, em princípio, impossível:

De fato, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles (FURTADO, p. 36).

Filipe Furtado (p. 74-75) polemiza ao se referir à teoria de Todorov (2007) sobre a hesitação do leitor (narratário) diante de uma narrativa fantástica. Para ele, o papel do narratário não pode deixar de constituir uma característica importante do fantástico, portanto, não é possível atribuir-lhe o papel fundamental de caracterizar o gênero, pois, em muitos casos, a sua existência não se torna aparente. E, para o leitor real, poderá não ficar claro a função do narratário. Ademais, a diversidade de leitores reais com as suas possíveis variedades de reações perante o enredo torna bastante improvável, como uma regra, que a hesitação ocorra na maioria das leituras.

Isso significa que a hesitação é ponto importante, mas não deve ser considerado o único critério para a identificação do fantástico, pois os

[...] diferentes tipos de leitura não podem ser arvorados em critérios suscetíveis de contribuir para a caracterização do gênero. Com efeito, fazer depender a classificação de qualquer texto apenas (ou sobretudo) da reação do leitor perante ele equivaleria a considerar todas as obras literárias em permanente flutuação entre vários gêneros, sem alguma vez se lhes permitir fixarem-se definitivamente num deles (FURTADO, p. 77).

Mais importante do que a hesitação é observar os traços de ambigüidade que se mantêm constantes, mesmo que estejam sujeitos a diversos tipos de leitura:

Com efeito, para que a reação destinada ao narratário (a hesitação) possa ser por ele “cumprida” com um mínimo de lógica e venha, com grande probabilidade, a ser experimentada pelo leitor real, é sobretudo necessário que a narração tenha criado na intriga condições para que tal se verifique. Ora, tais condições deverão primeiramente resultar da ambigüidade intrínseca da ação e do seu alastramento a todas as estruturas do discurso (FURTADO, 1980, p. 78, grifo do autor).

A ambigüidade também é apontada por B. Tomachevski (1971, p. 189), que em “Temática” afirma:

É interessante notar que num meio literário evoluído, os relatos fantásticos oferecem a possibilidade de uma dupla interpretação da fábula, em virtude das exigências da motivação realista: podemos compreendê-los de uma só vez como acontecimentos reais e como acontecimentos fantásticos.

O formalista russo Todorov (2007, p. 189) assinala que o sonho, o delírio e a ilusão visual são motivos habituais que oferecem a possibilidade da dupla interpretação da narrativa fantástica. Essa mesma concepção é defendida por Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 33-34) quando afirma que o sonho é usado freqüentemente como explicação para experiências inverossímeis. Entretanto, “o que determina a fantasticidade *stricto sensu* é exatamente a brecha deixada

pela narrativa ao inserir no enunciado a pergunta: Será ou não sonho? Ou seja, uma indagação sobre os limites entre o sonho e o real”.

Quanto à relação personagem e intriga, Filipe Furtado (1980, p. 86) admite que o gênero privilegia o acontecimento (as manifestações extranaturais) em desfavor das personagens. A partir dessa constatação, fica evidente, também, que a personagem só atinge relevância no fantástico se servir como agente que comunica a ambigüidade ao receptor real do enunciado. O acontecimento meta-empírico vem para perturbar a personagem e causar desordem:

De fato, o que realmente conta na narrativa fantástica não é a ação voluntária e consciente de indivíduos ou grupos, mas a manifestação (de aparência sobrenatural e quase sempre sem causa ou teor discerníveis) que se insinua e desenvolve à revelia de qualquer controle ou explicação por parte da personagem humana e que, duma forma ou doutra, acaba por se lhe tornar nefasta (FURTADO, 1980, p. 86).

Uma outra propriedade que é importante para o fantástico é a economia de elementos que não são úteis para a narrativa, principalmente ao se referir ao espaço, evitando-se longas descrições a não ser que tenham utilidade para a caracterização da fenomenologia extranatural ou para fazer conhecer aspectos fundamentais da trama (FURTADO, p. 120).

Furtado (p. 120), ao desenvolver a idéia do espaço no fantástico, apresenta dois tipos básicos de cenários: os realistas (representação dos traços considerados mais representativos do mundo empírico e simulação de um rigoroso respeito pelas leis naturais e pelo que é considerado real) e os alucinantes (espaço aparentemente desfigurado, aberrante e não conforme aos traços de um universo mais familiar). Dentre esses dois, o autor (p. 121-124) afirma que há preferência pelo segundo, principalmente quando esses se caracterizam por locais fechados e sufocantes, construções labirínticas, castelos ou mansões decadentes e florestas.

Dentre as várias concepções sobre o fantástico expostos aqui de forma breve, não podemos nos esquecer de retornar a H. P. Lovecraft (1987, p. 5) quando justifica:

Naturalmente não podemos esperar que todos os contos de horror se conformem de modo absoluto a um modelo teórico. As mentes criadoras diferem entre si, e as melhores tessituras têm seus pontos fracos.

Lovecraft (1987) está admitindo que precisar as características do fantástico e apontá-las como um gênero em que a teoria é solidificada, é improvável devido a diversidade de mentes que criam histórias sobrenaturais. Além disso, o fantástico pode mudar de acordo com a época. Algumas características podem sim ser recorrentes no fantástico. Contudo, isso não significa que seja algo necessário em todas as histórias sobrenaturais. Somos da opinião de Filipe Furtado (1980), ao definir que um dos traços fundamentais do fantástico está na pretensão de se conseguir equilibrar dois mundos diferentes ao mesmo tempo em que se procura instaurar a ambigüidade, porém, não é o único. Para o conto que vamos analisar, tal concepção se torna relevante por trabalhar com o traço mais característico defendido pelos autores que utilizamos nesse artigo. Veremos, então, como isso ocorre.

3 A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO EM “O JOVEM GOODMAN BROWN”, DE NATHANIEL HAWTHORNE

Antes de iniciarmos a nossa análise que contempla as características do fantástico em “O jovem Goodman Brown” (HAWTHORNE, 2004), gostaríamos de esclarecer que a narrativa em questão, como muitas obras de qualidade artística ímpar, comporta mais de uma interpretação, mais de uma forma crítica e analítica de abordagem. Com isso, estamos querendo dizer que o

conto fantástico pode sim ter mais de uma leitura. Faremos, para caracterizar como tal, a leitura sobremaneira literal da história com o intuito de ressaltar o seu aspecto fantástico à maneira da teoria consagrada por Todorov (2007). Entretanto, não podemos abandonar algumas alusões fortíssimas feitas por Nathaniel Hawthorne (2004) quanto ao caráter alegórico de sua narrativa. Ítalo Calvino, que compilou quase três dezenas de contos sobre o tema, aponta para essa tendência literária de Hawthorne (2004) na “Introdução” do livro organizado pelo escritor italiano. São palavras dele:

Entre os autores representados nesta antologia, Hawthorne é certamente aquele que consegue ir mais fundo no campo moral e religioso, tanto no drama da consciência individual quanto na representação sem disfarces de um mundo forjado por uma religiosidade extrema como a da sociedade puritana. [...] Mas nos melhores casos as suas *alegorias morais*, sempre baseadas na presença indelével do pecado no coração do homem, têm uma força na visualização do drama interior que só será alcançada em nosso século, com Franz Kafka (CALVINO, 2004, p. 15, grifo nosso).

Estamos querendo justificar que nossa intenção não é confrontar teorias sobre o fantástico e tomar partido de um ou outro teórico. Acreditamos que o enriquecimento de nosso trabalho se dá a partir da confluência de hermenêuticas, não nos esquecendo que uma teoria que satisfaça todos os contos fantásticos é improvável, o que Lovecraft (1987) no início do século XX já havia afirmado. Poderemos, no máximo, explicar que, no texto literário, alguma posição teórica pode não ser a “mais adequada” para o corpus a ser analisado. Se tomarmos apenas uma concepção, provavelmente estaremos “matando” inúmeras outras possibilidades interpretativas. Portanto, o conto de Hawthorne (2004) é fantástico por apresentar as características que mais demarcam esse tipo de gênero mesmo que, algum outro aspecto, possa “fugir” a uma teoria geral mais consagrada.

Em “O jovem Goodman Brown” temos o conflito maniqueísta entre a religiosidade mais conservadora, pelo qual Hawthorne (2004), como descendente de puritanos, consagrou sua narrativa, e o paganismo, algo que ficou profundamente marcado na cidade de Salem.

Para a concepção moderna, as bruxas tais quais se acreditava existir em Salem, emissárias e amantes do diabo, é uma possibilidade descartada pelo pensamento moderno, apesar de que ainda existam aqueles que crêem nessa idéia preconceituosa. Todavia, no século XVII, a narrativa de Hawthorne (2004) reflete uma idéia quase generalizada naquela cidade. Não seria fantástica, na concepção de Todorov (2007), caso o leitor de Salem pudesse ter contato com “O jovem Goodman Brown”, pois se acreditava na atuação do diabo. Porém, o conto foi escrito em 1835, já distante quase dois séculos daquele período negro da história religiosa norte-americana.

O início mostra o “Bom Homem” Brown se despedindo da esposa Faith (literalmente, “fé”), pois tenciona fazer uma viagem misteriosa pouco antes do pôr do sol. A estrada que ele vai tomar passa por dentro de uma floresta. Temos assim, os primeiros elementos de uma história de terror: uma viagem misteriosa por uma estrada que atravessa uma floresta e ao anoitecer. O clima de tensão aumenta quando a jovem esposa demonstra preocupação ao se despedir do marido: “Uma mulher solitária se vê tão tomada de sonhos e pensamentos que teme às vezes até a si mesma” (HAWTHORNE, 2004, p. 174) e é confirmada logo em seguida por Goodman Brown ao refletir: “Sou um desgraçado por deixá-la por tal coisa! E ela ainda me fala de sonhos. Seu rosto, enquanto falava, pareceu-me preocupado, como se um sonho a tivesse advertido do que está para acontecer esta noite” (HAWTHORNE, 2004, p. 174).

Nesse momento, ainda não sabemos a real intenção dele ao empreender uma viagem noturna pelo meio da floresta. Apenas desconfiamos quando o narrador nos informa que se trata de um empreendimento diabólico. Adiante, Brown começa a jornada. A

descrição do caminho por onde ele passa corrobora a atmosfera de medo:

[...] uma estrada deserta, cuja escuridão era causada por árvores lúgubres que quase não davam passagem. O caminho era o mais solitário possível e trazia em si a peculiaridade desses lugares: o viajante não percebia que talvez pudesse ser observado entre inúmeros troncos e galhos fundos e altos; assim, havia a chance de suas solitárias pegadas estarem passando por uma multidão invisível. (HAWTHORNE, 2004, p. 174).

Ainda no início da viagem, ele encontra um homem misterioso cuja característica física é análoga a de Brown, apesar de ser mais velho. Tal similitude é na forma gestual. Fisicamente, não se parecem muito. Contudo, quem os visse, poderia dizer que eram pai e filho. Esse homem misterioso será o guia dele. O que mais chama atenção é o cajado que o estranho carrega, igual a uma grande cobra negra tão engenhosamente forjada que parece estar viva. Porém, para o leitor, além da descrição do homem e de seu cajado, o mais importante é o que o narrador comenta em seguida: “Com certeza, tratava-se de uma ilusão de óptica causada pela escassez de luz do lugar” (HAWTHORNE, 2004, p. 175). Essa afirmação nos leva ao âmago do fantástico de Todorov: a ambigüidade da história. A dúvida é provocada quando hesitamos entre tomar a personagem como um ser provavelmente demoníaco ou um sujeito que está ali apenas para acompanhar Brown. O narrador dá certeza de que a visão de Brown não passa de uma ilusão de ótica. Ele procura uma explicação racional alegando se tratar, possivelmente, de uma miragem.

Ao dizer sobre a sua intenção de não chegar ao final da viagem por ser de uma família respeitada de puritanos, Brown ouve do estranho que ele, o homem misterioso, não é desconhecido tanto do avô quanto do pai de Goodman assim como é conhecido por tantas outras pessoas importantes de Massachussetts, inclusive dos membros da igreja que o jovem freqüentava. A informação nos causa

estranheza por se tratar de alguém que teve contato com o avô de Brown quando este ainda era jovem. Em seguida, Brown alega que tem Faith e que não pode magoá-la.

Um dos verbos mais usados na tradução de “Young Goodman Brown” é “parecer”. Tal verbo denota dúvida em relação ao que se vai falar. E o narrador, que antes afirmara certeza quanto à ilusão de ótica, começa a empregar o “parecia”, ao se referir ao desconhecido: “mas no final colocou-se a rir [o homem misterioso] com tal violência que seu cajado em forma de cobra parecia balançar acompanhando-o” (p. 176, grifo nosso) e “[o] viajante estendeu seu cajado e tocou-lhe o pescoço [de Goody Cloyse] nervoso com o que parecia ser o rabo da serpente” (HAWTHORNE, 2004, p. 177, grifo nosso).

Os dois encontram Goody Cloyse, a professora de catecismo de Brown que acha estranho uma senhora idosa andando no meio da floresta à noite. Com medo de que ela o visse com aquele homem, resolve se esconder. O homem misterioso, provavelmente algum emissário do diabo ou o próprio demônio, conversa com a senhora como se fossem velhos conhecidos. Cloyse demonstra que o conhece há muito tempo: “Ah, cavalheiro, é o senhor mesmo?” [...] “Claro, é o senhor, e na antiga aparência do velho fofoqueiro, Goodman Brown, o avô do garoto bobo” (HAWTHORNE, 2004, p. 177). Os dois conversam sobre uma receita de bruxaria e ela diz que vai participar de um encontro onde será iniciado um jovem, alusão indireta a Brown.

Ao se despedir de Goody Cloyse, o homem lhe joga o cajado que se transforma em serpente. Nesse momento, o narrador assegura tal fenômeno, inclusive, informando-nos se tratar de uma vara emprestada por feiticeiros egípcios.

O papel do narrador nesse conto é ficar jogando com duas possibilidades interpretativas para os acontecimentos que narra. Ora ele afirma com certeza que se trata de uma ilusão, ora usa o verbo “parecer” para se referir ao homem desconhecido, ora assegura que seu cajado se transforma em serpente por estar ligado à bruxaria

egípcia. No primeiro momento, estamos diante de algo estranho, porém, provocado pela dificuldade de se enxergar algo, já que Brown caminhava à noite. Nesse caso, é apenas uma ilusão e nossas leis naturais estão intactas. Mas, o narrador, ao recorrer ao verbo “parecer”, demonstra insegurança quanto ao que está contando. No último momento destacado, quando o cajado se transforma em serpente, volta-se a segurança. Só que a certeza é de que algum fenômeno sobrenatural está acontecendo. O conto foi caminhando do estranho para o fantástico e agora está no maravilhoso. Tal idéia é reforçada quando, na falta de um cajado, o homem pega um galho de árvore e juntamente com Brown, começa a retirar os raminhos e pequenos caules: “No momento em que encostaram os dedos, como se fosse o brilho comum do sol, eles se tornaram estranhamente murchos e secos” (TOMACHEVSKI, 2004, p. 178).

Tzvetan Todorov (2007, p. 31) e Filipe Furtado (1980, p. 35-36) defendem que o fantástico se caracteriza pela ambigüidade da narrativa e pela hesitação do leitor (às vezes também da personagem) entre duas possibilidades interpretativas. Em “O jovem Goodman Brown”, notamos esse transitar do narrador que busca explicação para algum fenômeno, mas logo é convencido de que está diante do sobrenatural. Se em um instante o narrador chegou a desconfiar, agora a dúvida também alcança o protagonista. A suspeita começa logo depois do desaparecimento misterioso do desconhecido.

Goodman Brown, sozinho, ouve batidas de cavalos na floresta. Resolve se esconder temendo pelo pior:

A confusão de sons parecia estar a pouca distância de onde o jovem se escondera; mas, por causa sem dúvida da escuridão profunda naquele ponto em particular, nem os viajantes nem seus companheiros eram visíveis. Ainda que suas silhuetas tocassem os galhos mais baixos do caminho, eles não cruzariam nem sequer com o débil brilho de uma listra do céu estrelado. [...] Aquilo o incomodava muito, porque ele podia ter jurado, fosse tal coisa possível, que reconhecera as vozes do pastor e do diácono Gookin, movendo-se lenta e pesadamente,

como faziam ao se reunir para alguma ordenação ou concílio eclesial (HAWTHORNE, 2004, p. 179, grifo nosso).

A desconfiança de Brown se estende até a natureza: “Ele olhou para o alto, *duvidando* se realmente havia um céu sobre ele” (HAWTHORNE, 2004, p. 179, grifo nosso). A natureza que ele busca se apoiar para fazer a sua oração e se livrar da influência demoníaca acaba o aterrorizando quando Brown presencia, provavelmente, um fenômeno sobrenatural, o que aumenta mais ainda a confusão em sua mente:

Enquanto ele ainda olhava fixamente o profundo arco do firmamento e erguia suas mãos para orar, uma nuvem, embora nenhum vento soprasse, se precipitou no zênite e escondeu as estrelas brilhantes. O céu azul estava ainda visível, exceto diretamente sobre ele, onde essa massa preta de nuvem deslizava rapidamente para o norte. Das profundezas das nuvens, suspenso no ar, veio um confuso e duvidoso som de vozes. Depois, ele achou que estava identificando a voz de algumas pessoas da aldeia, homens e mulheres, os pios e os perversos, muitos dos quais ele encontrara na mesa de comunhão; e outros vira em orgias na taverna. No instante seguinte, tão confusos eram os sons, ele *acabou duvidando* se tinha mesmo ouvido qualquer coisa além do murmúrio da velha floresta, ainda que não houvesse vento nenhum (HAWTHORNE, 2004, p. 179-180, grifo nosso).

A dúvida se torna desespero quando Brown suspeita que Faith faça parte da comunhão demoníaca ao encontrar, em um galho, a fita rosa que ela usava antes de ele sair. Por isso, Brown lamenta: “Minha Faith se entregou! [...] O bem não existe no mundo; e o pecado é só uma palavra. Venha, diabo; o mundo é seu” (p. 180). É nítido aqui que, apesar de ser um texto que pode ser lido como fantástico, apresenta características de alegoria ao refletir a luta entre o Bem e o Mal. Intencionalmente, Hawthorne coloca o nome de seu protagonista “Bom Homem” e de sua esposa “Fé” com significados que remetem à religião. Nesse momento, Brown está

perdendo Faith não apenas no sentido literal, a esposa dele. A perda de Faith também representa a perda da fé na religião e na bondade do ser humano. Sua fé cai em ruínas quando Brown vê várias pessoas respeitadas em conluio com o demônio e, principalmente, quando percebe que sua esposa também fora seduzida pelo Mal. Temos então, nesse conto, um fantástico que pode ser lido de forma alegórica.

Voltando aos indícios que corroboram a idéia do fantástico, quando Brown constata que Faith participará da reunião demoníaca, o cenário ganha um aspecto mais selvagem, denotando que o espaço começa a manifestar o desespero do protagonista da história. É mais uma vez que a atmosfera aterrorizante se manifesta, apesar de que nada possivelmente sobrenatural ocorresse:

A estrada se abria mais selvagem e lúgubre e ainda mais tenuemente desenhada, e sumia à frente, deixando-o no coração da selva escura, ainda correndo animado pelo instinto que guia o homem mortal para o mal. A floresta inteira estava povoada de sons pavorosos — o crepitar das árvores, o uivo das feras selvagens e o brado dos índios. [...] Mas a visão mais horrível da cena era ele próprio (HAWTHORNE, 2004, p. 180).

Entretanto, não obstante o narrador nos informar que nada sobrenatural naquele instante está acontecendo e que a figura de Brown é mais assustadora, ele reconhece que a floresta pode ser assombrada: “[...] não havia nada na *floresta mal-assombrada* mais assustador que a figura de Goodman Brown” (HAWTHORNE, 2004, p. 181, grifo nosso).

Já era meia-noite, horário propício para possíveis manifestações sobrenaturais. Brown ouve um ruído que parece ser um hino, o mesmo cantado na congregação da aldeia. Um dos principais motivos da dificuldade de Brown discernir o que via é por causa da pouca luminosidade da floresta. Quando ele se aproxima da congregação, o narrador expõe o problema que o personagem

tem para divisar uma “pedra que guardava certa semelhança rude e natural com um altar ou um púlpito, contornada por quatro pinheiros brilhando, com a copa em chamas e o caule intocado, como as velas em um culto macabro” (HAWTHORNE, 2004, p. 181). Brown chega ao momento decisivo da narrativa, quando as forças do Mal estão reunidas para celebrar a chegada de novos membros.

Ele constata: “Aqui está uma assembléia séria e desgraçadamente infeliz [...]” (HAWTHORNE, 2004, p. 181). O narrador confirma a visão perturbadora de Brown ao perceber que, provavelmente, participavam da reunião tanto aqueles considerados santos na cidade, sinônimos de respeito e de religiosidade quanto os de baixa reputação:

Na verdade era isso mesmo. No meio deles, tremulando para a frente e para trás entre o lusco-fusco e a luz, estavam alguns rostos que seriam vistos no dia seguinte no conselho da província, e outros que, sabá após sabá, pareciam devotadamente celestiais, e muitos pios no banco da igreja do mais santo púlpito da região. Alguns afirmam que a senhora do governador estava lá. [...] Mas, acompanhando muito irreverentemente essas graves, reputadas e pias pessoas, esses anciões da igreja, as damas castas e as virgens orvalhadas, lá estavam homens de vida dissoluta e mulheres de larga fama, infelizes lançados a toda vilania e vícios imundos, suspeitos inclusive de crimes terríveis (HAWTHORNE, 2004, p. 181-182).

Mais uma vez a falta de luminosidade atrapalha a visão de Brown. Esse é, evidentemente, um dos fatores centrais que autenticam a imprecisão daquilo que o protagonista está presenciando: “o surpreendente bruxuleio da luz brilhando sobre o obscuro campo deixou Goodman Brown *muito confuso, ou talvez* ele mesmo tenha reconhecido um grupo de membros da igreja de Salem famosos por sua especial santidade” (HAWTHORNE, 2004, p. 182, grifo nosso).

Ao se aproximar da congregação maléfica, determinada visão chama a sua atenção: “Ele *podia jurar* que a forma de seu próprio

pai pedia-lhe que avançasse [...], enquanto uma mulher, com as feições embaçadas pelo desespero, ergueu as mãos para aconselhá-lo a voltar. *Seria a sua mãe?* (HAWTHORNE, 2004, p. 183, grifos nossos).

Nesse momento, percebemos que a dúvida de Brown quanto à identidade daqueles que estavam participando da cerimônia é manifestada pelo narrador, pois aqui quem se pergunta é a própria personagem. Um ser de forma obscura surge para presidir o ritual. Ele prega que o pecado pode ser farejado tanto na igreja, no quarto, na rua quanto nos lugares onde crimes são cometidos. Na verdade, ele afirma que o pecado está em todos os lugares. E aqui está o sentido alegórico do conto ao refletir sobre a idéia do pecado que está na origem do ser humano, segundo a crença cristã. Por isso, Brown pede para Faith resistir ao Mal.

O lugar do rito também é descrito sem detalhes precisos, já que o narrador continua usando o verbo “parecer” e a conjunção “ou”, que exprime incerteza. Sabemos que se trata de um ambiente caracterizado para servir como um altar para um culto de bruxaria. O narrador se esforça para caracterizá-lo utilizando adjetivos que remetem a aspectos sombrios e diabólicos: “[...] pelas chamas das tochas parecidas com o inferno [...]. Uma bacia foi escavada na pedra. Aquela luz flamejante era água vermelha? Ou sangue? Ou, por acaso, um líquido queimando?” (HAWTHORNE, 2004, p. 184). Temos dúvida em relação aos detalhes do culto. Por outro lado, temos certeza de estar presenciando algo que envolva o sobrenatural. Estaríamos caminhando para o maravilhoso?

Quando Faith vai participar do ritual iniciático, algo acontece. E aqui está o momento mais importante do conto que vai indicar ser ele uma narrativa fantástica. Subitamente a história é interrompida e o narrador nos informa:

Se Faith obedeceu, Goodman Brown não sabe. Naquele mesmo momento ele achou a si mesmo na solidão da calma noite, ouvindo o bramido do vento que morria floresta adentro. Ele chocou-se contra a pedra, e a sentiu fria e úmida, enquanto um graveto, que tinha

estado nas chamas, salpicava seu rosto com o mais frio sereno (HAWTHORNE, 2004, p. 184).

Novamente a dúvida está instaurada e agora não há mais como apontar outra alternativa. Ela perdura até o final da história. Ademais, o narrador fica hesitante em afirmar se Brown realmente teve algum pesadelo ou de fato ele presenciou um ritual de bruxaria. Ele deixa para o leitor a tomada de posição: “Teria Goodman Brown apenas caído na floresta e tido um pesadelo?” / “Acredite se você desejar [...]” (HAWTHORNE, 2004, p. 185). Nesse instante, o narrador fica jogando com as duas alternativas. Enquanto ele fala sobre a religiosidade das pessoas de Salem, Brown questiona a integridade religiosa das mesmas pessoas. Ao retornar para a cidade, percebemos a contraposição de opiniões entre o narrador e Brown que vai fortalecer ainda mais a idéia da dúvida. De qualquer forma, a ambigüidade fica para o leitor resolver ou não, pois Brown acredita no que viu ou sonhou:

O velho diácono Gookin estava no culto doméstico, e as palavras santas de sua prece podiam ser ouvidas pela janela aberta. “A que deus está rezando o bruxo?”, disse Goodman Brown. Goody Cloyse, aquela excelente cristã, estava sob o sol da manhã na sua própria janela, catequizando uma garotinha que lhe havia trazido um pouco de leite recém ordenhado. Goodman Brown agarrou violentamente a menina, como se estivesse arrancando das garras do demônio. [...] No dia do sabá, quando a congregação estava cantando um salmo sagrado, uma canção pecaminosa soprava alto em sua orelha e afogava toda a melodia sagrada, impedindo-o de ouvir. Quando o pastor falava do púlpito com poder e férvida eloqüência, e com a mão sobre a Bíblia aberta, explicando as verdades sagradas da nossa religião, e contando vidas santificadas e mortes triunfantes, pregando felicidades no futuro ou miséria indizível, Goodman Brown empalidecia, cheio de medo de que o telhado desabasse sobre o blasfemo grisalho e sua platéia (HAWTHORNE, 2004, p. 184-185).

Aliada à idéia da hesitação fantástica, “O jovem Goodman Brown”, nitidamente, aborda o conflito entre o Bem e o Mal na figura da personagem Goodman Brown contra as forças demoníacas. Se Filipe Furtado (1980, p. 20) defende que a intriga fantástica está relacionada, principalmente, a uma luta entre o ser humano e o sobrenatural (a natureza contra a “sobrenatureza”) quase sempre perdida pelo primeiro, temos, nessa narrativa, o embate maniqueísta entre as duas forças que se opõem e a derrota de Brown pela ação funesta do sobrenatural: “E depois de viver muito, deixando à cova um corpo encanecido [...] não foi esperançoso o epitáfio que gravaram sobre a lápide, pois ele morreu cheio de culpa e cercado de trevas” (HAWTHORNE, 2004, p. 185). A certeza de Brown sobre os fenômenos que testemunhou, quando vê Faith, se torna o motivo de seu desespero e da angústia de não poder confiar mais em ninguém.

Com isso, acreditamos que o conto de Nathaniel Hawthorne (2004) se desenvolve a partir de, pelo menos, dois eixos temáticos, alertando que as possibilidades interpretativas são maiores do que as aqui apresentadas: é um conto fantástico com todos os principais elementos que o caracterizam (sobrenatural, lugares sombrios, hesitação, conflito entre o Bem e o Mal, o sobrenatural tendo um efeito devastador na personagem), mas também pode ser lido como uma grande alegoria que vai discutir o embate maniqueísta entre a religiosidade e o paganismo sem que com isso perca o seu teor fantástico.

REFERÊNCIAS:

- CALVINO, Ítalo. Introdução. In: _____. *Contos fantásticos do século XIX*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cia das Letras, 2004. p. 9-18.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

HAWTHORNE, Nathaniel. O jovem Goodman Brown. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. Tradução de Ricardo Lísias. São Paulo: Cia das Letras, 2004. p. 173-185.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maira Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 141-153.

WILLEMIN, Patrícia. O fantástico e os discursos do saber. Tradução de Maria Regina Borges-Osório e Maria Lúcia Meregalli. In: *Organon: Revista do Instituto de Letras da UFRGS*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, v. 19, n. 38/39, p. 37-49, 2005.

CENAS DE LEITURA NO CINEMA E NA LITERATURA: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE “DOM CASMURRO” E “DOM”

Marine Souto ALVES*

(Universidade Estadual de Santa Cruz-UESC)

Cláudio do Carmo GONÇALVES**

(Universidade Estadual de Santa Cruz-UESC)

RESUMO: Considerando o leitor enquanto sujeito dotado de reações, desejos e vontades, o escritor/autor busca seduzi-lo e convencê-lo, lançando mão de estratégias que estabelecem a interatividade entre o narrador construído por este e o seu leitor potencial. Uma das várias dimensões da solidariedade da leitura é a que se desenha a partir da representação de situações de leitura e do próprio leitor, recorte que estabelecemos para o presente estudo, cujo objetivo é analisar como as cenas do ato de ler são articuladas na literatura e no cinema. Para tanto, vale-se da investigação do romance “Dom casmurro” (1899) e sua adaptação para o cinema, “Dom” (2003). Tal análise fundamentar-se-á nas reflexões de Wolfgang Iser, Marisa Lajolo, Regina Zilberman, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: leitura; literatura; cinema; cenas de leitura; leitor.

* Mestranda e bolsista CAPES do curso de Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, sob a orientação do Prof^o Dr. Cláudio do Carmo Gonçalves. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Rádio e TV pela Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC (2008). E-mail: marinealves@gmail.com.

** Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado em Linguagem e representações e Professor Adjunto do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC. E-mail: claudiocarmo@ibest.com.br.

RESUMEN: Teniendo en cuenta el lector como una persona dotada de las reacciones, los deseos y los testamentos, el escritor / autor búsqueda seducirle y vencer a él, haciendo uso de estrategias para asegurar la interactividad construida entre el narrador y su lector de este potencial. Una de las muchas dimensiones de la solidaridad de la lectura es la que se basa en la representación de situaciones y de la lectura del lector, que de corte para este estudio, cuyo objetivo es analizar cómo las escenas del acto de lectura se articulan en la literatura y en el cine. Por lo tanto, es la investigación de la novela “Dom Casmurro” (1899) y su adaptación para el cine, “Dom” (2003). Este análisis se basará en las ideas de Wolfgang Iser, Marisa Lajolo, Regina Zilberman, entre otros.

PALABRAS-CLAVE: lectura; literatura; cine; escenas de lectura; lector.

INTRODUÇÃO

As teorias da recepção trazem como pressuposto básico a idéia de que as obras artísticas são artefatos que solicitam guarida, acolhimento. O tipo mais comum se dá através da leitura que se desenvolveu com a consolidação da escrita como forma preferencial de comunicação de textos, sejam eles poéticos ou não, determinada por medidas coletivas como a difusão do alfabeto e a criação de uma instituição para a divulgação da escrita – a escola (ZILBERMAN, 2008).

É com Hans Robert Jauss que os estudos sobre a Estética da Recepção entram na arena da Teoria da Literatura, a partir da sua conferência ministrada na Universidade de Constança por volta de 1967, onde procurou apresentar uma teoria que deslocasse o foco do texto, considerado como estrutura autônoma e imutável, para o leitor, como condição da existência da literatura enquanto instituição social.

Jauss denuncia o aprisionamento da História da Literatura que, segundo ele, estava submetida aos padrões do Idealismo ou do Positivismo do século XIX, que desconsideravam a historicidade da arte. A História da Literatura era estabelecida a partir da sucessão

cronológica da história, fundamentada nas idéias de progresso e evolução. Nesse contexto, parte para o ataque ao panorama intelectual de sua época, que também descartava a história na análise de um texto literário. Questiona a sociologia da literatura de linha marxista e apesar de considerar alguns conceitos propostos por Saussure, rejeita o método dos estruturalistas da década de 60, do século XX.

Valoriza o leitor pelo poder de atualização de obras do passado, propondo uma história da arte fundada em princípios, que consideram a perspectiva do sujeito produtor, e a do consumidor, a partir da interação entre eles. Jauss considera a arte, ao mesmo tempo, formadora e modificadora da percepção.

Iser, teórico igualmente importante nos estudos voltados para a recepção e o efeito estético, indica que o texto é composto por uma estrutura de apelo, convite. Sob este aspecto, o leitor torna-se figura essencial da obra, que, para ele, deve ser compreendida enquanto forma de comunicação. Com Iser (1999), a leitura passa a ser entendida como processo de diálogo e interação:

[...] é preciso descrever o processo da leitura como interação dinâmica entre texto e leitor. Pois os signos lingüísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular os atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor. Isso equivale a dizer que os atos estimulados pelo texto se furtam ao controle total por parte do texto. No entanto, é antes de tudo esse hiato que origina a criatividade da recepção (ISER, 1999, p. 10).

Iser (1999) argumenta que o texto só se completa quando o seu sentido é instituído pelo leitor, que passa a ser considerado não só como mero receptor, mas também, como produtor, a partir do momento em que exige do autor uma adequação da escrita ao seu público e, quando, pelo processo de leitura promove a atualização da obra, com projeções para ocupar as lacunas ou os “lugares vazios” deixados pelo próprio texto: “Se o texto se completa quando o seu

sentido é constituído pelo leitor, ele indica o que deve ser produzido; em consequência, ele próprio não pode ser o resultado” (ISER, 1999, p. 9).

Machado de Assis (2005) em “Dom Casmurro” insere esta questão na própria narrativa: “(...) José Dias fez crescer a minha tristeza. Se achares neste livro algum caso da mesma família, avisa-me, leitor para que o emende na segunda edição” (ASSIS, 2005, p.111).

Ser leitor é, então, um papel que exercemos e que por si só é, também, função social, para a qual se canalizam ações individuais, esforços coletivos e necessidades econômicas (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999, p. 14).

É com base nestes pressupostos teóricos que pretendemos analisar a representação de situações de leitura na literatura e no cinema, o que nos permite identificar a formação do leitor implícito traçado pelas diferentes formas textuais (literária e audiovisual) que, como expressões artísticas de determinados contextos históricos, refletem os costumes das diferentes épocas por eles representadas. Pretendemos traçar um paralelo entre o romance “Dom Casmurro”, de Machado de Assis e o filme “Dom”, de Moacyr Góes (2003), observando como as cenas de leitura e o leitor são apresentados nos diferentes suportes.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Conforme entendem Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1999, p. 17),

[...] o leitor empírico, destinatário virtual de toda criação literária, é também direta ou indiretamente introjetado na obra que a ele se dirige. Assim, nomeado ou anônimo, converte-se em texto, tomando a feição de um sujeito com o qual se estabelece um diálogo, latente mas necessário.

Estendemos esta noção para o cinema, que também possui o seu destinatário formado pelo público espectador e que de forma análoga é também, direta ou indiretamente, introjetado no filme. Em se tratando de um filme inspirado na literatura machadiana, procuraremos perceber como ele inclui o público e se dirige a ele, a partir da análise de como a leitura e o leitor são representados nesse contexto.

Em “Dom Casmurro”, romance escrito em 1899 por Machado de Assis, é imprescindível notar que o direcionamento ao leitor não é do autor para com o leitor, mas do narrador criado por este, que é também o protagonista da história que conta, Bentinho, que já aparece integrado à ficção. O leitor é, portanto, figura essencial e matéria indispensável para o romance. Já no capítulo I nos deparamos com a seguinte cena de leitura:

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei, no trem da Central, um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros e acabou recitando-me versos. A viagem era curta e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso (ASSIS, 2005, p. 9).

Vemos nesta cena as marcas da oralidade e da socialização no processo de leitura, através do personagem que recita poemas em plena viagem de trem, o que revela costumes do século XIX que já se perderam na atualidade.

Ainda no capítulo I, o narrador-personagem textualiza o seu leitor, através de uma conversa com ele, na tentativa de convencê-lo de que o apelido que ganhou e que deu título ao livro, não corresponde ao significado atribuído pelo dicionário: “Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão,

mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo” (ASSIS, 2005, p. 9).

Essa imposição feita ao leitor nos leva a considerar o narrador como um verdadeiro “golpista”, “tapeador”. A partir do momento em que nos adverte a não entender o seu apelido de acordo com o significado trazido pelo dicionário – “cabeçudo”, “teimoso” – vemos que na realidade ele quer camuflar o que ele realmente é e não um simples “homem calado e metido consigo”, afinal ele é o dono da voz no romance, deixando-nos conhecer apenas um ponto de vista da história.

Deprendemos daí as duas possibilidades de o leitor machadiano, aquele que segue a risca as armadilhas do narrador, acreditando em tudo o que ele diz e aquele que vai de encontro ao percurso traçado por este, estabelecendo novos sentidos para o texto, ocupando as lacunas e os espaços vazios deixados pelo próprio texto como salienta Iser (1999),

O não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado (ISER, 1999, p. 106).

Curiosamente, o próprio Dom Casmurro se preocupa com tal questão:

E antes seja olvido que confusão; explico-me. Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele. Quantas idéias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares, e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista que tudo se acha fora de

um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas (ASSIS, 2005, p. 98).

Vemos também em “Dom Casmurro”, a predominância da estratégia narrativa de “embuste”, isto é, “aquela através da qual o narrador machadiano se compraz em construir, quase a cada página, um *tromp l’oeil* que condiciona o olhar do leitor a ver o que não é, a não ver o que é” (SENNA)¹.

No capítulo II, por exemplo, o narrador já dá pistas das suas suspeitas do adultério. Ao leitor desatento passará despercebido. Essa leitura pode ser feita ao nos depararmos com as figuras de César, Augusto, Nero e Massinissa no centro das paredes de sua casa que fora construída com a intenção de reproduzir no Engenho Novo a casa em que viveu a sua infância na Rua de Matacavalos. O que nos chama a atenção é que todas essas figuras que inspiram o narrador a escrever – “Sim, Nero, Augusto, Massinissa e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo” (ASSIS, 2005, p. 11) – são figuras históricas que foram vítimas de traição/ adultério e que Bentinho diz desconhecer a razão delas estarem lá. Será? Fica o questionamento.

Bentinho também pode ser compreendido como um personagem que representa o leitor ideal machadiano, para começar a leitura está entre os seus afazeres diários: “Em verdade, pouco apareço e menos falo. Distrações raras. O mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler, como bem e não durmo mal” (ASSIS, 2005, p.11).

Vemos que o narrador se diz uma pessoa reclusa e calada, mas é o oposto disso que ele faz ao escrever as suas reminiscências. Utiliza-se da memória e da intertextualidade como recurso primordial

¹ Ver SENNA, Marta de. *Estratégias de embuste: relações intertextuais em “Dom Casmurro”*. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/estrategiasdeembuste.html>. Acesso em 24 de nov. 2008.

para estabelecer a relação entre a literatura e a sua própria vida. Como exemplo, dentre as várias formas de intertextualidade que o texto traz, o capítulo intitulado “Uma ponta de Iago” faz referência à “Otelo”, de Shakespeare, comparando Iago (personagem que aguça o ciúme de Otelo, levando-o a matar Desdêmona) a José Dias, que também aguça o seu ciúme por Capitu. Mas o narrador não entrega essa informação ao leitor. É preciso que ele vá atrás dela. Tanto, que neste capítulo a menção ao drama aparece apenas no título com o nome do personagem, “Iago”.

Esse recurso narrativo constrói então, o personagem de Bentinho como um leitor culto que detém o poder perante os outros personagens e o próprio leitor do livro. Todas estas estratégias solicitam, igualmente, um leitor pesquisador, aquele que vai além do livro que lê. Como nos mostra Hélio Guimarães (2008), diante dos poucos e indiferentes leitores que tinha, Machado de Assis tornou a provocação ao leitor uma constante nos seus trabalhos: “o diálogo direto com quem lê, é de fato, uma obsessão machadiana, e atravessa praticamente toda a sua obra, da crônica ao teatro, do conto ao romance. Mas é principalmente nos romances que o leitor ocupa um lugar central e dramático” (GUIMARÃES, 2008, p. 16). E foi dessa forma que

Machado [...] soube encarar a carência e o despreparo dos leitores, trazendo o problema da comunicação literária para o centro da sua ficção. Ao fazer uma literatura que coloca o leitor e a literatura como questões fundamentais, Machado nos convida à reflexão sobre as condições difíceis da produção e da difusão da literatura no Brasil, o que vale tanto para o século XIX como para os dias de hoje. [...] Rerler Machado de Assis pode nos ajudar a construir uma perspectiva histórica para a questão da leitura, que permanece como problema urgente e nevrálgico, a ser enfrentado sem subterfúgios (GUIMARÃES, 2008, p. 19).

“Dom Casmurro”, destarte, exige a formação de um novo leitor, cauteloso, fiscalizador e capaz de permanente vigilância e inteligência para decifrar as expressões de ironia e caminhar pelas

entrelinhas da narrativa, colaborando com novas formas de produção de sentido:

A leitora, que ainda se lembrará das palavras, dado que me tenha lido com atenção [...]. (ASSIS, 2005, p.168)

Procurei o fiscal, e foi como se procurasse o leitor, que só agora sabe disto. (ASSIS, 2005, p.166)

Bentinho cria um clima de intimidade com o seu leitor, como se este fosse uma espécie de psicanalista com quem faz uma sessão de análise ou um padre a quem confessa seus pecados ou conta seus mais íntimos segredos, referindo-se a ele da seguinte forma:

Outra idéia não, - um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor das minhas entranhas. (ASSIS, 2005, p. 103)

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. (ASSIS, 2005, p. 22)

Faz do leitor um meio para enfatizar as características peculiares de Capitu: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição” (ASSIS, 2005, p. 31).

No capítulo XXIII – “Prazo dado”, nos deparamos com a seguinte cena de leitura:

Foi no corredor, quando íamos para o chá; José Dias vinha andando cheio da leitura de Walter Scott que fizera à minha mãe e à prima Justina. Lia cantando e compassado. Os castelos e os parques saíram maiores da boca dele, os lagos tinham mais água e a “abóbada celeste” contava alguns milhares mais de estrelas centelhantes. Nos diálogos, alternava o som das vozes, que eram levemente grossas ou finas, conforme o sexo dos interlocutores e reproduziam, com moderação, a ternura e a cólera (ASSIS, 2005, p. 43).

Aqui o autor nos apresenta alguns traços da leitura de uma literatura estrangeira, feita em voz alta e para um público interessado, reconhecendo o poder, o papel do leitor na constante atualização da obra, nos fazendo refletir sobre como a forma de ler, o local e a interpretação influenciam o processo de leitura.

Noutra cena nos revela mais um costume da época, a leitura de livros emprestados e a figura da mulher relacionada à leitura de romances, aproveitando para enfatizar mais uma característica de *Capitu* – a curiosidade: “[*Capitu*] já então namorava o piano da nossa casa, velho traste inútil, apenas de estimação. Lia os nossos romances, folheava os nossos livros de gravuras, querendo saber das ruínas, das pessoas, das campanhas, o nome, a história, o lugar” (ASSIS, 2005, p. 55).

Em outros momentos, o narrador se dirige a um público específico - o das leitoras, o que revela uma preocupação com os diferentes e variados receptores e o que garante a leitura da obra machadiana por diversos segmentos da sociedade:

Não me tenhas por sacrilégio, leitora minha devota; a limpeza da intenção lava o que puder haver menos curial no estilo (ASSIS, 2005, p. 29).

Sim, leitora castíssima, como diria o meu finado José Dias podeis ler o Capítulo até ao fim, sem susto nem vexame (ASSIS, 2005, p. 95).

Tudo isto é obscuro, dona leitora, mas a culpa é do vosso sexo, que perturbava assim a adolescência de um pobre seminarista (ASSIS, 2005, p. 104).

É interessante notar, que, ao mesmo tempo em que lisonjeia seu leitor, reconhecendo os seus valores, contando-lhe segredos, parece desconsiderar um pouco a sua competência, atribuindo-lhe agora fôlego curto e dificuldade de interpretação, solicitando reação da sua parte, o que pode ser entendido como uma leve ironia a

formação de um público de qualidade duvidosa e numericamente diminuto da época ou mesmo como os descaminhos da leitura:

Abane a cabeça. Leitor: faça todos os gestos de incredulidade chegue a deitar fora este livro se o tédio já não o obrigou a isso antes; tudo é possível. Mas se não o fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor [...] (ASSIS, 2005, p. 79).

Pois sejamos felizes de uma vez, antes que o leitor pegue em si, morto de esperar, e vá espaiar a outra parte; casemo-nos (ASSIS, 2005, p. 154).

A tudo acudíamos, segundo cumpria e urgia, cousa que não era necessário dizer, mas há leitores tão obtusos, que nada entendem, se lhes não relata tudo e o resto. Vamos ao resto (ASSIS, 2005, p. 165).

A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo (ASSIS, 2005, p. 119).

Todas essas estratégias, se não alcançam a fidelidade do leitor a um texto que se alonga, sem dúvida estreitam a cumplicidade entre ambos, afinal, o leitor é uma figura para quem se conta em segredo os acontecimentos da trama e que se encontra inserido na própria trama, como problema crucial da escrita. Para Lajolo e Zilberman (1999, p.33),

Todos estes são indícios de que o escritor conhece as regras do fazer literário e de que pode articulá-las e desarticulá-las à vontade, para melhor cumprir os objetivos de sua escrita. Ao mesmo tempo, submissão à norma e infração dela revelam que, embora ele represente, dentro e fora do relato, leitores possíveis, não espera que o leitor implícito necessariamente se identifique com esses modelos.

Partindo para a análise das práticas de leitura no cinema, podemos verificar de antemão que o filme “*Dom*”, dirigido por

Moacyr Góes e lançado no ano de 2003 já é por si só uma espécie de interpretação, releitura do romance “Dom Casmurro”, e o fato de ser contemporâneo faz com que dialogue com o seu tempo e trace novos contornos para a obra e para as cenas de leitura no Brasil do século XXI.

O fato de se tratar de um filme inspirado no romance machadiano, já traz, mesmo que indiretamente, a reflexão sobre a posição e o poder do leitor, já que o cineasta, nesse caso é antes de qualquer coisa, um leitor como outro qualquer, que não é passivo, mas que interfere na obra a partir de sua experiência e propõe um novo olhar sobre ela.

O autor fílmico não busca ser fiel ao texto original, antes procura dialogar com esse texto, bem como com o seu contexto sócio-histórico e o seu público. “Dom” destaca a sua releitura a começar pelo próprio título que apenas menciona ou tenciona mencionar o clássico machadiano “Dom Casmurro”. O filme trabalha com vestígios da literatura, logo, para bom entendedor, meia palavra basta!

O primeiro elemento impactante no filme é a presentificação da narrativa que nos causa certo estranhamento. Por trabalhar com uma obra canônica, com narrativa voltada para o contexto do século XIX, esperamos ver na grande tela um filme de época, com figurino, postura e fala dos personagens caracterizados no contexto da obra literária. Entretanto, o estranhamento se dá porque nos deparamos com as nossas próprias condições. Assistimos a uma situação vivida no livro, transposta para os dias de hoje, através de uma remodelagem dos estilos de vida e das condições sociais das personagens para o contexto sócio-histórico do século XXI.

O filme conta a estória de um homem, que fascinado pelo livro “Dom Casmurro”, acredita que seu destino é reviver exatamente a mesma história do personagem Bento no livro. Trata-se da apropriação da ficção machadiana para as personagens da ficção do cineasta. Nesse caso, o curioso é que Bento, personagem principal do filme, conhece a obra “Dom Casmurro” e é colecionador de

todas as edições do livro de Machado de Assis, ou seja, a personagem passa a viver uma estória que já conhece, cujo desfecho já foi traçado.

O enredo do filme propõe a invasão da ficção literária na realidade que é, também, ficcional. Lidamos com a representação de situações reais que nos são próximas, pelas condições de vida, modos de agir, falar e de se vestir das personagens. Confronta-se o passado da literatura com o presente social, histórico e existencial do contexto fílmico. Concomitantemente, vemos convergir o presente do cineasta e do espectador e a realidade histórica da literatura do século XIX.

Quanto às questões referentes às cenas de leitura, diferentemente do romance machadiano que traz inúmeras situações de leitura e estabelece um direcionamento ao leitor, no filme, os livros servem apenas como objetos de decoração e adorno para a composição da cena, sempre dividindo espaço com outros objetos como troféus, fitas de vídeo, CDs, fotos, quadros, computador, revista, TV, conforme podemos observar nas imagens:

Figura 1.



Além de o livro funcionar apenas como cenário no filme, a personagem de Daniela – uma produtora cultural, assistente de Miguel, personagem que provavelmente substitui Escobar no livro – revela-se como uma não leitora ou uma leitora de fôlego curto, o que podemos perceber a partir do seguinte diálogo:

Miguel: Vem cá, e o César?

Daniela: César? César...

Miguel: Ele não era o grande amor da sua vida?

Daniela: Sabe o que é Miguel? Eu não me dou bem com gente muito intelectual. O César é filósofo. Passa horas lendo um livro de 500 páginas! Você já reparou que quando um filósofo termina a resposta, a gente não se lembra mais qual foi a pergunta? (informação verbal).

Além dessas questões, evidencia-se, numa das cenas iniciais do filme, um dos maiores problemas referentes à leitura e ao ensino da literatura nas escolas e no sistema educacional brasileiro, que impõe a obrigatoriedade da leitura de textos clássicos para fins de avaliações ou para o estudante prestar o vestibular, na tentativa de ingressar no ensino superior, deixando de propagar a leitura, a partir de uma valorização positiva do lazer. Depreendemos isto a partir da seguinte conversa entre Daniela e Miguel:

Daniela: Dom. Gostei do nome. É diferente.

Miguel: Dom é apelido. O nome dele é Bento.

Daniela: Ai, Bento é lindo. Me fala tudo dele, pelo amor de Deus.

Miguel: Filho de diplomata. Ganhou esse nome por causa do “Dom Casmurro”, do Machado de Assis.

Daniela: Mas, afinal, é Bento ou é Dom?

Miguel: Bento é o nome do personagem, sua ignorante! Dom é o apelido, já disse.

Daniela: Vou te dar um café pra ficar mais calminho. Eu li esse livro obrigada, na escola. Acha que me lembro de alguma coisa? Vem cá... não é um em que o personagem era corno?

Miguel: É por isso que essa porra deste país não vai pra frente. O cara escreve o maior romance da literatura brasileira e Daniela só se lembra disso? (informação verbal).

É interessante perceber, também, que as personagens nunca lêem, estão sempre fazendo outras coisas – trabalhando no computador, ouvindo música, dançando, etc. – e quando tentam realizar tal atividade, são sempre interrompidos para uma conversa. As únicas cenas de leitura são feitas por homens – Bento no escritório e Miguel na sala da casa de Bento – e ambos são interrompidos por mulheres – Bento por Heloísa, sua primeira namorada e Miguel por Ana, a substituta de Capitu.

A partir dessas observações, toda essa construção fílmica pode ser vista como reflexo da condição contemporânea, na qual, pelo rápido desenvolvimento técnico-científico, o ato de ler vem se tornando fragmentado, diminuto, insignificante, pois, a leitura exige esforços que não condizem com a vida cotidiana atual, como evidencia Chalhoub (2008, p.39):

Na verdade, toda essa aceleração da informação no mundo hoje me parece ter prejudicado a leitura, ou melhor, o tempo dedicado à leitura. O estudante parece ter dificuldade para se concentrar em uma coisa só. [...] E para ler os clássicos, não só Machado, são necessários tempo e atenção.

É nesse sentido, que, considerando tanto as produções literárias quanto as cinematográficas como expressões sociais e culturais, vemos a possibilidade da compreensão de mecanismos sociais, das formas de organização cultural e de consciência social de uma dada sociedade. Por isso, entendemos que nas diferentes produções estão presentes os condicionamentos sociais, sendo possível recuperar, por meio delas, não apenas os hábitos e costumes, o vocabulário e o vestuário, mas, fundamentalmente a mentalidade e a ideologia de uma determinada época e/ou sociedade. Tanto nos

livros quanto nos filmes estão expressos imaginários sociais que não podemos ignorar.

Logo, percebemos que em ambos os casos, o modo como cada obra se apropria dos elementos do cotidiano e reelabora-os artisticamente indicia seus contatos com a sociedade. Nos dois suportes – livro e filme – as diferentes construções narrativas acabam por funcionar como reflexo das diferentes épocas retratadas. Traduzem costumes, práticas sociais, ideologias e direta ou indiretamente demonstram preocupações acerca das diferentes condições de leitura. Em “Dom Casmurro” prevalece a textualização do leitor e a construção de personagens que lêem como forma de direcionamento ao público leitor e como forma de reflexão sobre a problemática que envolvia o processo de leitura no Brasil do século XIX. No Filme “Dom”, por sua vez, o livro serve apenas como objeto cenográfico e as personagens são construídas como não leitores ou leitores de fôlego curto, o que reflete uma sociedade que não lê e o que pode ser entendido como uma das formas que o filme encontrou para dialogar com um público jovem formado por leitores precários e que tem enorme resistência aos cânones da literatura brasileira, uma resposta do artista às necessidades e solicitações de seu público.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Florianópolis: Avenida, 2005.
- CHALHOUB, Sidney. *Um bruxo na repartição*. Entrevista- Revista de História da Biblioteca Nacional. v. 3, n. 36, p. 34 à 39, set. 2008.
- GÓES, Moacyr. *Dom*. Rio de Janeiro, 2003. 1DVD.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Tem alguém aí?*, Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 3 n° 36, p. 16 à 19, set. 2008.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed.34, 1999. v. 2.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

SENNA, Marta de. *Estratégias de embuste: relações intertextuais em Dom Casmurro*. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/estrategiasdeembuste.html>. Acesso em 24 de nov. 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Casmurro abre o jogo*. Revista Piauí, n. 27, v. 3, p. 58 e 59, dez. 2008.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Recepção e leitura no horizonte da literatura*. Revista ALEA. v. 10, n. 1, p. 85-97, jan. / jun. 2008.

**VAGA LEMBRANÇA
OU POR UMA RELEITURA SENTIMENTAL DAS
MEMÓRIAS DE JOÃO MIRAMAR**

Daniela KERN

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

RESUMO: Este trabalho, através da recuperação da gênese e da fortuna crítica das *Memórias sentimentais de João Miramar*, analisa tanto ligações entre o romance e a biografia de seu autor, Oswald de Andrade, quanto características sentimentais e não irônicas da personagem principal, João Miramar.

PALAVRAS-CHAVE: memória; ironia; sentimentalismo.

ABSTRACT: This paper, through the recovery of the genesis and the critical reception of the *Memórias sentimentais de João Miramar*, analyzes linkings between the novel and the biography of its author, Oswald de Andrade, as well some sentimental and not ironic characteristics of the main character, João Miramar.

KEYWORDS: memory; irony; sentimentality.

O entusiasmo provocado por Oswald antes terá flexibilizado o cotidiano de uma camada da classe média do que se transfundido em obras ficcionais ou analíticas. E suas obras hoje voltam a ser difíceis. E seu nome, exceto para um certo circuito acadêmico, torna à vaga lembrança. Como nossa vida intelectual continua marcada por curtos instantes de explosão criativa, logo seguidos por longos hiatos de desânimo e mediocridade – em paralela aos sobressaltos políticos e à insegurança financeira – a permanência do interesse pela obra oswaldiana é acusada em bem poucos. (LIMA, 1991, p. 189).

Oswald de Andrade (1992), escritor que tanto gosto nutriu pelo gênero memorialístico, como bem lembra Lima (1991), por muito tempo teve a obra mergulhada na penumbra e no esquecimento. Sem reedições, ela não era lida. Hoje as obras completas estão publicadas e materialmente acessíveis. O acesso que nos interessa, no entanto, a leitura, permanece difícil, como bem salientou Lima (1991). Tendo em vista que, em nosso entendimento, parte da dificuldade se deve justamente ao “esquecimento” que hoje paira sobre a dimensão memorialística e “passadista” da obra oswaldiana, propomos aqui, então, um exercício de memória: em traços largos tentaremos recuperar a “memória” tanto da gênese quanto dos desdobramentos de *Memórias sentimentais de João Miramar*, uma das obras mais conhecidas de Oswald, bem como sua fortuna crítica. Para tanto, teremos em mente alguns aspectos que, com o passar do tempo, parecem ter ficado cada vez mais apagados na memória do público: a ligação estreita entre o romance oswaldiano e a biografia do autor e, sobretudo, a sentimentalidade muitas vezes não irônica do protagonista do romance, João Miramar.

Antes de mais nada, é preciso salientar que Oswald (1992) foi um dos principais agitadores da Semana de Arte Moderna de 22, e que era visto pelos contemporâneos como uma inteligência panfletária e ágil; ainda assim, ao contrário do que poderia parecer, não escrevia rápido. Suas obras eram de elaboração lenta, e escrevia em cadernos, à mão. Escritor moderno, também poderia parecer que alimentasse o desapego ao passado, que manifestasse como preferencial a preocupação com o presente e, sobretudo, com o futuro. Pois, também aqui, evitemos mal-entendidos: Oswald, na elaboração muito lenta de sua obra-prima moderna, *Memórias sentimentais de João Miramar*, buscou no próprio passado material para compor sua narrativa. Logo, se as *Memórias* foram publicadas em 1924, não podemos perder de vista que sua elaboração começou bem antes. Em 1911, Oswald cria *O Pirralho*, onde estréia como jornalista. O bem-humorado jornal traz textos que parodiam tanto

a linguagem caipira quanto o modo de falar de imigrantes alemães e italianos (FONSECA, 1990). O estilo da imprensa italiana de São Paulo também não escapa ileso, como se percebe em alguns dos “anúncios” que o jornal, de brincadeira, publicava: “Café guarani. O maise cotuba. Rua 15 de novembro” (CHALMERS, 1990, p. 33). Partindo pela primeira vez para a Europa em 1912, em 1915 Oswald retoma suas atividades no jornal e publica textos que recordam sua viagem. Começa a publicar paralelamente capítulos do *Miramar* (BOAVENTURA, 1995, p. 18), capítulos como este, também evocativo da viagem, que apareceu, sob o título *Munich*, em *A Cigarra* de 17 de agosto de 1916, e do qual reproduzimos pequeno trecho:

Jantamos num restaurante, onde a luz mortiça clareava paredes enormes e portas góticas.

E uma manhã o príncipe esperado chegou. A população se alinhara pelas ruas. Doze cidadãos em uniforme de gala burguesa – edis ou nobres – foram em colegiada comovida beijar a mão de Sua Alteza. Depois, perfilados, gordos uns, magros outros, saudaram com o mesmo berro solene a carruagem que passava.

E soldados luzidios e sólidos desfilaram por entre o povo (CAMPOS, 1992a, p. 104).

Não satisfeito, Oswald há de reescrever várias vezes *João Miramar*, inclusive os fragmentos já publicados. A linguagem paródica de *O Pirralho* é em vários pontos mantida (veremos na versão final do *Miramar*, por exemplo, a recorrência daquele cômico adjetivo *cotuba* que já aparecia no anúncio do Café Guarani). A estrutura narrativa é que sofre transformações profundas, através de uma crescente condensação metonímica da linguagem.

Em 1918 *Miramar* está longe de ficar pronto. Nem por isso Oswald deixa de se dedicar a outros escritos, como o diário coletivo *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo* (CAMPOS, 1992 b, p. 23), diário que encontrava inspiração em Deisi, a Miss Cyclone, a musa do escritor na época. No diário, mantido por Oswald com a

colaboração dos muitos amigos que freqüentavam sua *garçonnière*, ele é João Miramar e suas variações de estado de espírito implicam variações no pseudônimo: Miramarne, Mirabismo, Miramártir, Miramargura (BOAVENTURA, 1995, p. 62). O diário é um exercício constante de narrativa fragmentada. E é o lugar em que pode ser praticado, como observa Mário da Silva Brito, o “gosto pelo trocadilho [...] provindo de Emílio de Menezes, o amor pelas situações insólitas e imprevistas com tom de sátira e humor” (BRITO, 1992, p. 11-13). O diário é espaço aberto a experimentalismos formais feitos em clima de festa, com ar de brinqueado, entre amigos, mas é também lugar em que a persona pública de Oswald, representada pelo pseudônimo Miramar, já conhecido nos jornais, mantém a indelével identidade com o eu real, íntimo, do autor. Não nos esqueçamos: Miramar/Oswald está apaixonado, e *O Perfeito Cozinheiro*, como bem apontou Silva Brito, “é um caótico e desencontrado ou desordenado romance, por onde flui uma história de amor, com seu pathos e sofrimento desentranhados da própria vida – a história de amor de Oswald e Deisi” (BRITO, 1992, p. 11). Em dez de junho, Miramar escreve a Deisi o seguinte:

Minha creança

Dei-te a chave de uma gaveta muito mais preciosa do que essa, a de tudo o que soffro e que quero. E outras memorias mais caras, as que vou compondo com lagrimas baques e sorrisos de victoria ou de dôr, tu as conheces, as que vou compondo hoje, amanhã. Miramar (ANDRADE, 1992, p. 25).

Mesmo que o espírito do diário seja brincalhão, não é brincadeira que encontraremos o tempo todo. O Miramar que assina esse trecho não debocha nem faz pouco caso da linguagem de um apaixonado. O Miramar aqui é Oswald, um apaixonado verdadeiro. A quebra do pacto de brincadeira, por parte de Miramar/Oswald, não escapou a outro dos autores do diário, Ventania, que em três de agosto escreveu: “Leio as coisas mellósas que o Miramar, n’um

estyllo choutão de cavallinho de tilbury, aqui tossiu. Que piégas! Caramba! Já é rabicho! V.” (ANDRADE, 1992, p. 123). A intenção do diário era divertir seus autores, e Miramar/Oswald, quem diria, parecia estar levando as coisas a sério demais.

A notória seriedade do amor entre Miramar/Oswald e Miss Cyclone/Deisi, no entanto, teve um desfecho triste. Ela morre, deixando-o viúvo após um casamento *in extremis*. Morte da amada, fim do diário. Essa experiência traumática irá ecoar no romance de estréia de Oswald, *Os condenados* (Alma), publicado em 1922. A protagonista, Alma, tem traços de Deisi (FONSECA, 1990, p. 113). Oswald já adota ali um procedimento ao qual irá recorrer em romances futuros: a inovação composicional e lingüística, baseada em fragmentação da estrutura narrativa, condensação metonímica, intercalamento de trechos paródicos e maestria na construção de trocadilhos, aplicada a um enredo alimentado à larga por reminiscências e motivos autobiográficos relativamente pouco distorcidos.

Miss Cyclone está morta. Miramar não. Oswald encontra um novo amor, Tarsila do Amaral, e Miramar revive nas cartas que Oswald escreve para ela (FONSECA, 1990, p. 113). “O escritor tem novo fôlego, e o ano de 1923 é dedicado à paciente reelaboração das *Memórias Sentimentais*” (BOAVENTURA, 1995, p. 84). Em 1924, finalmente, as *Memórias* são publicadas. Para termos uma idéia das modificações sofridas pelo texto, basta comparar o trecho seguinte, extraído do fragmento 39, *Cerveja*, com aquele outro citado anteriormente, parte do fragmento *Munich*, que apareceu em 1916 (o que originou esse): “Paredes enormes davam comida a portais góticos. Um príncipe de Baviera chegou para as calçadas perfiladas e gordas hurrarem a carruagem que entrou no povo por mitrados cavalos sólidos” (ANDRADE, 2001, p. 56-57). Com o aparecimento das *Memórias*, a personagem João Miramar ganha vida própria e relativamente independente. Amigos e alguns leitores de jornal com boa memória sabem da identidade entre Miramar/Oswald, mas para o grande público Miramar passa a ser apenas ele,

Miramar. Essa independência pública, bem entendido, não corresponde exatamente a uma independência total. O enredo da personagem Miramar segue em grande parte baseado na vida de Oswald. É o que fica evidente, por exemplo, no desenrolar do caso de Miramar com a atriz Rolah, que põe a nu alguns dos muitos pontos de contato entre o enredo romanesco e a biografia do escritor. No fragmento 32 é-nos apresentada Rolah: “Uma bola de vidrilhos rodava atrás de uma cabeça loura. A bola dava gritos e chamava-se Madama Rocambola” (ANDRADE, 2001, p. 54). “Oswald havia se apaixonado pela dançarina Carmen Lydia, que conheceu no navio que o levou pela primeira vez à Europa” (BOAVENTURA, 1995, p. 55-56). Tornaram a se encontrar somente quando ela se mudou para o Brasil, em 1915, o que inspira o fragmento 82, *Tática*: “Os jornais noticiaram de repente que acoçada pela conflagração achava-se em Pernambuco a bordo do Darro a jovem estrela cinematográfica Mlle. Rolah” (ANDRADE, 2001, p. 73). Nesse ínterim Oswald havia trazido para cá a estudante francesa Kamiá, com quem teve um filho, Nonê. Com o intuito de ajudar a carreira da amada, Oswald, segundo Maria Eugenia Boaventura, “empregou dinheiro num estúdio cinematográfico em Santos para Carmen iniciar-se no cinema” (BOAVENTURA, 1995, p. 57), o que se reflete no fragmento 98, *História de film histórico*:

Porque a Empresa Cinematográfica Cubatense propusera-lhe cenário contratual, transferi mãe e filha para Santos.

Trabalhavam em pavilhão de papelão no estirão de areia suja e sulcada, onde carroças interpenetravam horizontes marinhos com vigilantes corridas mecânicas de minha William Six.

Ante o grande mar cabeludo como Herodes, ela compunha e dançava (ANDRADE, 2001, p. 79).

O relacionamento de Oswald já havia acabado. Kamiá, contudo, não aceitava o namoro dele com a jovem dançarina, e fez com que a própria família de Oswald se voltasse contra ele. Ecos dessa situação delicada são perceptíveis no fragmento 129, *Ato III*.

Cena I, no qual Célia, esposa de Miramar, arma uma cena de chantagem emocional usando como pivô Celiuzinha, a filha do casal:

- Já viu sua filha como está grandinha?

- Já.

- Nem se importa mais com ela. Ela teve sarampo e gripe. Quase ficou com o olho torto. (Um silêncio cheio de moscas) Diga a verdade! Recebi uma carta anônima contando tudo. Não há nada mais triste do que ser enganada. Você está apaixonado por essa atriz, Joãozinho! Conte tudo. Acho você envelhecido, preocupado, com cara de viciado, Joãozinho! (ANDRADE, 2001, p. 90)

E ainda no fragmento 139, *A denúncia*, no qual Célia têm confirmadas suas suspeitas de traição:

Entrei em Higienópolis para jantar e sobre a mesa um telegrama azul exigia minha imediata presença nos Bambus. Célia sabia tudo laconicamente. Rolah pediu-me que telefonasse trin-trin contando o que havia (ANDRADE, 2001, p. 94).

O envolvimento de Oswald com a dançarina ganhou os jornais, transformou-se em escândalo público. O escritor chegou a ser acusado de sedução. Como resultado, após a morte de seu pai, não recebeu herança, que ficou para Nonê e Kamiá. Houve disputa judicial, que acabou por reverter a situação em favor de Oswald. O fragmento 142, *Lenga-lenga*, não deixa de conter referências a todo esse imbróglio:

- Sou consultor de sua tia, fui amigo de seu falecido pai, conheci seus avós. Fiz o casamento de seus tios. Sou mais um conselheiro íntimo que um advogado banal.

Porém, a situação é insustentável. Sua senhora, coitada, reuniu provas esmagadoras contra o seu leviano proceder. O Sr. tem sido avistado em excessos com cômicas. À margem disso o caso financeiro negreja no horizonte. O Sr. adquiriu rapidamente uma reputação de dilapidador. O seu nome já figura no Boletim das Falências e

Protestos, no pasquim secreto e implacável, a destilar condenação, a destingir desonra! (ANDRADE, 2001, p. 96)

O livro repercute. É certo que não pelos fatos biográficos a que faz referência, afinal, quando da publicação, tais “novidades” já eram bastante velhas, quase oito anos já se haviam passado desde o *affaire* Carmen Lydia. Além da linguagem original, chama a atenção da crítica as características da personagem João Miramar. Para Mário de Andrade, em crítica escrita no ano de 1924, é fator positivo o fato de Miramar olhar para a Europa sob um prisma nacional, preservando algo de infantil e de inocente (JACKSON, 1986, p. 28), de puro e simples, algo que caracteriza “a sentimentalidade e a inteligência primitiva dos brasileiros” (BOAVENTURA, 1986, p. 50-51). Já para Sérgio Buarque de Holanda, que também escreve em 1924, nas *Memórias* Miramar aparece como o primeiro burguês brasileiro retratado brasileiromente, isto é, “com bom humor, com caçoada, mas sem mordacidade, sem sarcasmo. Nenhum comentário ao que ele diz. Nenhum sinalzinho ao leitor para dizer que ‘eu não sou assim’. Miramar não desdenha o seu meio, não afeta superioridade. Aceita-o como ele é, reservando-se o direito de ser diferente” (HOLANDA, 1996, p. 211). É importante salientar a observação de Sérgio relacionada à ausência de sarcasmo em Miramar. Mário e Sérgio são, na época, amigos de Oswald. Conhecem as referências biográficas do romance. Sabem que Miramar é pseudônimo de Oswald. Também sabem aquilo que todos os que conheceram Oswald pessoalmente são unânimes em afirmar: ele era irônico, mas não cínico, e pecava muito mais por ingenuidade do que por astúcia. Além disso, estão se envolvendo em um projeto de construção da identidade nacional, daí precisarem de personagens típicas, que representem o brasileiro ideal. Tais aspectos parecem influir sobremaneira no juízo que formulam a propósito de João Miramar. Sérgio Buarque vai mais longe, ao dizer que o grande mérito do romance não reside na inovação formal, e sim na construção da personagem principal:

Não é pela tentativa de uma língua nova mas inaceitável que as Memórias sentimentais têm uma grande importância na formação de uma literatura brasileira. É pelo espírito do livro, é pelo extraordinário poder de simpatia de Miramar – um camaradão, desses que abraçam a gente na rua contentes de verdade, que se entregam quando são amigos, gostam das boas pilhérias e fazem confidências. Miramar é cínico, é canalha – no bom sentido dessas palavras –, é bom, é quase sempre alegre. Quase sempre. Às vezes lá vem uma necessidade de crepúsculos. Há notas de grande melancolia nas Memórias sentimentais. João Miramar é um poeta lírico (HOLANDA, 1996, p. 213).

Sérgio destaca também a oscilação no texto entre os momentos de pilhéria e os momentos melancólicos, mais “sérios”, de Miramar, oscilação que havíamos percebido, aliás, já no Miramar de *O Perfeito Cozinheiro*.

A publicação das *Memórias* não significa o abandono imediato do pseudônimo por parte de Oswald. Em 1927, em sua coluna Feira das Quintas, no Jornal do Commercio, Oswald publica um texto intitulado *Antologia*, na verdade um revide ao *Manifesto da Anta*, grupo conservador que se opõe ao movimento Pau-Brasil (FONSECA, 1990, p. 152). O texto, satírico e repleto de trocadilhos, é assinado por João Miramar.

É a partir dos anos trinta que para Miramar o cenário muda. O primeiro motivo: muda a crítica. Antonio Candido, em 1943, publica artigos criticando a obra de Oswald, artigos que em 1945 apareceriam fundidos no ensaio *Estouro e Libertação*, publicado em *Brigada Ligeira*. Para Candido, a persona pública de Oswald interferia na avaliação de sua obra. Assim, o que até então não era considerado problema, essa convivência simbiótica entre ficção e vida real, entre personagem e pessoa, passou a ser: “Todos sentiam confusamente que em Oswald de Andrade o homem de ação literária superava o escritor e que esta ação havia sido sobretudo de presença” (CANDIDO, 1977 b, p. 46). A obra de Oswald, por sua vez, se analisada sem a referência a essa persona pública e a tudo o que ela representa, perderia em força:

A obra, todavia, não correspondia exatamente à fama. Talvez as próprias *Memórias* e o *Serafim* estivessem demasiado presos a condições momentâneas e só adquirissem pleno valor reforçados pelo aparecimento de uma obra definitiva, amadurecimento de tudo o que nelas duas, obras de combate e exemplo, não passava de inovação e ataque (CANDIDO, 1977 b, p. 46).

Em outras palavras, presas a referências externas, as *Memórias sentimentais*, por exemplo, extremamente coladas à biografia de Oswald, permaneceriam de pé enquanto seu autor também permanecesse, pois não teriam consistência e organicidade suficientes para levarem vida autônoma. Tal crítica fez com que Oswald rompesse relações com Candido. Anos depois a amizade é reatada de modo duradouro. E o próprio Candido volta atrás em várias das considerações que então fizera, reconhecendo que as *Memórias* e *Serafim Ponte Grande* são grandes obras capazes de perdurar pelos próprios méritos formais. De qualquer forma, a guinada na crítica à obra de Oswald já estava dada, guinada cujas conseqüências veremos mais adiante.

O segundo motivo que ocasiona a mudança do cenário para Miramar é: muda Oswald. No final dos anos vinte Oswald deixa Tarsila para unir-se à jovem escritora Pagú. No começo da década de trinta ela torna-se comunista, e atrai Oswald para o partido. É o Oswald defensor do proletariado, não mais o dono de fazendas de café e negociante imobiliário, que escreve o seguinte em um texto de 1944 intitulado *Testamento de uma geração*: “É preciso (...) que se destaque das mãos aferradas da burguesia o monopólio dos meios de produção. Então o homem poderá ser o mesmo em todo o globo, e pretender portanto dos mesmos direitos em qualquer latitude” (ANDRADE, 1944, p. 198). É o Oswald combatente da burguesia que, em *A sátira na literatura brasileira*, conferência proferida em 1945, define a sátira nos seguintes termos:

Qual o prestígio da sátira? Qual a sua finalidade? Qual a sua função? Fazer rir. Evidentemente isso está ligado ao social. Ninguém faz sátira rindo sozinho. A eficácia da sátira está em fazer os outros rirem

de alguém, de alguma instituição, acontecimento ou coisa. Sua função é pois, crítica e moralista. E através da ressonância, a deflagração de um estado de espírito oposto. A sátira é sempre oposição (ANDRADE, 1945, p. 39).

Ou ainda: “A sátira é sempre a defesa individual ou social contra a opressão, o enfatuamento e as usurpações de qualquer espécie” (ANDRADE, 1945, p. 50). Oswald, ao olhar para trás, em anotação solta perdida em meio a seus papéis, vê nas *Memórias* “um romance naturalista, onde o documento nem uma vez é deslocado para um plano de criação, nem liberado da coincidência anedótica com a vida” (BOAVENTURA, 1995, p. 132). Esta é uma avaliação crítica – não nos esqueçamos que ele usara nas *Memórias*, mais especificamente no fragmento 141, *O grande divorciador*, essa mesma imagem do “romance naturalista” em tom irônico: “E foi minha a vez de ouvir num romance naturalista o dossier dactilado de meus detalhados desvios” (ANDRADE, 2001, p. 95). E é praticamente uma concordância com a crítica que Candido já havia formulado. Ou seja, Oswald reconhece que as *Memórias* de Miramar são também as suas memórias, e que isso pode mesmo ser um problema. Reconhecimento que, bem entendido, não acarreta a negação do livro, como assegura em seus auto-retratos compostos entre 1948 e 1950: “Gosto de todos os meus livros publicados e não me arrependo de os ter escrito” (FONSECA, 1990, p. 261).

Ressalvas feitas ao excesso de interpenetração entre vida e obra ficcional, tanto pelo autor quanto pelo crítico, eis que o crítico, então já muito próximo do autor, propõe-lhe que escreva suas memórias. Não mais as de Miramar. Apenas as de Oswald. E Oswald aceita a sugestão. Em 1954 aparece *Sob as ordens de mamãe*, primeiro volume de uma série memorialística que se intitularia *Um homem sem profissão*. Os outros volumes já estavam planejados: *O Salão e a Selva*, *O solo das catacumbas*, e o último, *Para lá do trapézio sem rede* (FONSECA, 1990, p. 271). A morte de Oswald nesse mesmo ano inviabilizou o projeto.

Oswald, que, afinal, já havia escrito um romance “naturalisticamente” baseado em suas memórias, ao iniciar *Sob as ordens*, pergunta-se:

Como e por onde começar minhas memórias? Hesito. Devo começá-las pelo início de minha existência? Ou pelo fim, pelo atual, quando, em 1952, os pés inchados me impossibilitam de andar no pequeno apartamento que habitamos em São Paulo (...) (ANDRADE, 1990, p. 20).

A questão é retórica e a resposta é a mesma que já havia apresentado na estrutura das *Memórias* de Miramar: começa da maneira tradicional, respeita o modo habitual de se escrever memórias, e passa a falar não de sua velhice difícil, em meio à doença (uma grave diabetes), aos problemas financeiros (a fortuna deixada por seu pai fora consumida faz muito) e ao esquecimento (os amigos são cada vez mais raros, e sua obra é conhecida por poucos), mas de sua infância regalada de filho único e temporão. Vários episódios narrados nas *Memórias* de Miramar são reprisados aqui, em narrativa tradicional, hortodoxa, quando referentes à infância e à adolescência, e em estilo fragmentado e nervoso, quando alusivos à vida de jovem adulto (para essa dicotomia estilística apontaram tanto Antonio Candido, no *Prefácio Inútil*, de 1954, prefácio que abre *Sob as ordens de mamãe*, quanto Haroldo de Campos no ensaio *Miramar na mira*, de 1964). Daremos apenas um exemplo, bastante sugestivo. No fragmento 8 das *Memórias*, *Fraque do ateu*, lemos o que segue:

Professora magrinha e recreio alegre começou a aula da tarde um bigode de arame espetado no grande professor seu carvalho. No silêncio tique-taque da sala de jantar informei mamãe que não havia Deus porque Deus era a natureza (ANDRADE, 2001, p. 47).

Em *Sob as ordens de mamãe*, o episódio anedótico dos tempos da escola envolvendo o professor Carvalho é decodificado assim:

Depois passei para a aula do professor Seu Carvalho, que era um ateu danado. Tanto que deu origem a uma salvadora denúncia que levei imediatamente à minha mãe. Ele tivera a audácia de afirmar em aula que Deus era a Natureza. Fui logo retirado daquele antro de perdição (ANDRADE, 1990, p. 32).

Oswald utiliza aqui a mesma grade, a mesma seleção de acontecimentos da qual lançou mão nas *Memórias*. O ritmo de lembranças que impôs à sua personagem Miramar é o mesmo que ele próprio segue, ritmo que o tempo, ao que parece, contribuiu para cristalizar. A crítica não tem como deixar de observar o fato, e é Antonio Candido (1990) que, no *Prefácio Inútil*, com a intenção de ressaltar a importância da leitura das memórias reais para a compreensão do aspecto memorialístico que sustenta o enredo das obras fictícias, escreve:

Não espanta, pois, que o leitor habituado aos seus romances vá pressentindo, nas pessoas reais que nos apresenta, a humanidade própria [...] aos personagens d’*Os Condenados*, do *Miramar* e do *Serafim*, cuja atmosfera e cuja composição parecem frequentemente contínuas às destas *Memórias*. E aí vemos que elas esclarecem não apenas o homem Oswald, mas também a sua obra. E ambas nos aparecem agora solidárias, inseparáveis (CANDIDO, 1990, p. 17).

Aparentemente a crítica volta às boas com a fusão que Oswald promove entre vida e obra, entre personas pública e privada, entre biografia e ficção. Mas, se prestarmos atenção, algo realmente mudou. Voltemos a *Miramar*. Voltemos a observar o modo como ele é visto. Existe agora uma distância real entre ele e a figura pública

de Oswald, que o inspira. Distância criada pelo afastamento que o tempo provoca (Oswald está morto, quem o conheceu pessoalmente só pode contar com a memória), pelas mudanças ideológicas (depois da propagação do pensamento marxista, torna-se cada vez mais difícil encontrar boas intenções e ausência de malícia em um burguês proprietário de terras, como Miramar), pelas mudanças dos ventos que sopram na crítica literária (depois do *new criticism* e dos estruturalismos, torna-se também difícil justificar a leitura do texto com o auxílio de elementos externos a ele, como biografias, sob o risco de se incorrer na mal afamada crítica impressionista). Dentro desse contexto, as imagens de um Miramar puramente satírico, típico representante de uma classe social opressora e pouco merecedora de elogios, sucedem-se: Miramar é o “protótipo satirizado” do rico fazendeiro paulista, para Haroldo de Campos (CAMPOS, 2001, p. 12); as personagens do romance, para Jorge Schwartz (1983); são caricaturais e carecem de profundidade psicológica, características que “servem às mil maravilhas para a sátira social a que se propõe o autor” (SCHWARTZ, 1983, p. 166); ou, como escreveu Fábio Andrade, com todas as letras, “O protagonista das *Memórias*, João Miramar, é um membro cínico das elites rurais decadentes” (ANDRADE, F., 1990, p. 28). Se Oswald nos idos anos vinte era inovador ao propor uma imagem positiva do burguês brasileiro, bem-humorada, bonachona e tolerante, em nossos dias o escritor inova ao propor uma imagem negativa do burguês brasileiro, totalmente satírica e auto-irônica. Mudadas as modas, mudam as interpretações. Curiosamente, o livro permanece o mesmo. A transformação das *Memórias* em pura sátira social aniquila a dimensão íntima do romance. Ela se deve a uma imagem cada vez mais difundida na fortuna crítica oswaldiana, a de que Oswald era um vanguardista imerso nas preocupações com o futuro, que a nada se prendia, que estava sempre disposto a de tudo fazer terra arrasada. Encontramos esse tipo de visão em Roberto Schwarz (1987), quando escreve sobre a poesia oswaldiana em *A carroça, o bonde e o poeta modernista*:

Outra singularidade oswaldiana é a total ausência de saudosismo na exposição de figuras e objetos do mundo passado (o contraste com os nortistas, ligados à decadência do açúcar, neste ponto é instrutivo). Tecnicamente, o efeito se deve à preferência vanguardista e anti-sentimental pela presença pura, em detrimento da profundidade temporal e demais relações (SCHWARZ, 1987, p. 24).

Antonio Candido (1977), vendo em Oswald não um, mas dois escritores, havia tecido o elogio às características de vanguarda de Oswald, ao mesmo tempo em que condenava seu lado passadista:

Como explicar, de fato, a coexistência permanente, dentro dele, de um bom e um mau escritor? De um passadista e um anunciador do futuro? De um discernimento infalível e áreas da mais completa opacidade? Mas destes choques e outros muitos é que se formava o homem singular, às vezes quase ilhado no seu tempo (CANDIDO, 1977 a, p. 75).

Chama a atenção que essa divisão da personalidade oswaldiana seja por ele transformada em critério de avaliação crítica. Isto é, não apenas Oswald é dividido em dois, em um lado “bom” e outro “mau”. O mesmo se dá com sua obra:

No “Par” [*Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*] domina uma linguagem condensada e fulgurante, um estilo de tendência fragmentária admiravelmente adequado à visão anti-convencional, à completa ausência de sentimentalismo, ao sarcasmo e ao mais acerado humor. Na “Trilogia” [A ‘Trilogia do Exílio’, formada por Os condenados (Alma), Estrela de Absinto e A escada vermelha] parece que esta escrita, aparentemente a mesma, perdeu as asas, pois não se ajusta à concepção do mundo e dos personagens, tornada convencional e sentimental, séria entre aspas, própria da literatura de tónus baixo. (...) Entretanto, os dois grupos de obras foram compostos praticamente lado a lado, intercalando-se como se o autor se desdobrasse num modernista e num passadista, num escritor aparentado às vanguardas européias e num escritor ligado tanto à ‘écriture artiste’ quanto à retórica neo-simbolista (CANDIDO, 1993, p. 36).

Qualidades positivas são associadas às características futuristas (objetivas), e negativas, às passadistas (sentimentais), isso porque ao anti-convencionalismo formal Candido atribui maior eficácia estética, como ele mesmo deixa claro: “Sempre que pôs de lado o humor, na ‘Trilogia’ ou no *Marco Zero*, a tensão baixou, e do Oswald rebelde e criador desprende-se um surpreendente Oswald sentimental, bem menos certo” (CANDIDO, 1993, p. 36).

Candido reconhece na obra de Oswald características “sentimentalistas”, mas como tais características são negativas, salva as obras-primas oswaldianas através da técnica do isolamento. Assim, as duas grandes obras de Oswald são expurgadas de traços sentimentais, são exceção em uma obra contaminada por recordações e saudosismos. A crítica posterior parece aceitar o expurgo, tanto que nem cogitará que esses traços possam sequer existir. Passa-se então muitas vezes a falar em Oswald como aquele que sempre, moral ou formalmente, transgride.

Mas voltemos, mais uma vez, a Miramar. Será que as *Memórias* são realmente “puras”, como quer Candido? Será que são indefectivelmente satíricas? Será que o Miramar sentimental de *O perfeito cozinheiro* nelas não deixou suas pegadas? Senão, vejamos. No fragmento 3, *Gare do infinito*, acompanhamos a doce voz de uma criança recordando a morte do pai:

Papai estava doente na cama e vinha um carro e um homem e o carro ficava esperando no jardim.

Levaram-me para uma casa velha, que fazia doces e nos mudamos para a sala do quintal onde tinha uma figueira na janela.

No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me buscar para a reza do anjo que carregou meu pai (ANDRADE, 2001, p. 45-46).

É a voz de um viajante que sente falta de seu país a que se faz ouvir no fragmento 52, que enganadoramente se intitula *Indiferença*:

Meus olhos vão buscando lembranças
Como gravatas achadas
Nostalgias brasileiras
São moscas na sopa de meus itinerários
São Paulo de bondes amarelos
E romantismos sob árvores noctâmbulas
[...]
Meus olhos vão buscando gravatas
Como lembranças achadas (ANDRADE, 2001, p. 61).

É a um pai que se dirige a voz reflexiva do fragmento 158, *Recreio Pingue-pongue*, preocupada com questões que transcendam a vida de um indivíduo, que digam respeito à continuidade da vida humana:

Miramar a vida é relativa
O acontecido não teria sido
Se nascesses só
Sem a mãe que te deixou virtudes caladas
O acontecido te ofertou
A filhinha de olhos claros
Abertos para os dias a vir
És o elo duma cadeia infinita (ANDRADE, 2001, p. 103).

Finalmente, no fragmento 161, *História do Brasil*, é Miramar, pai embevecido com os raciocínios da filha pequena, que reconstitui a conversa entre os dois e a encerra com uma descrição poética:

E Celiazinha maleta pelas portas lampiões, ia-me explicando que D. Pedro I era um perdulário que se arrependeu na hora da morte e mandou chamar o neto do seu neto para lhe dizer que não fizesse que nem ele.

– E D. Pedro II?

– Esse era um grande preguiçoso. Quando a professora chegava, dizia que ia jogar cartas e nem queria ver os livros.

A noite vinha e desembarcava meu anjo noturno (ANDRADE, 2001, p. 105).

Definitivamente as *Memórias sentimentais de João Miramar* não parecem confirmar interpretações puristas. Se há dualismo em Oswald, ele deveria ser analisado enquanto formador de estilo e enquanto estruturador de pensamento. Nas *Memórias* o passadismo e os procedimentos de vanguarda convivem, e juntos fazem com que a obra “funcione”. Não é isso que deveríamos tentar entender, ao invés de sonhar com a eliminação de uma das partes desse problema crítico? Sentimental e irônico, é com esse Miramar que precisamos lidar, pois é ele que encontramos no livro. E esse aparente paradoxo, longe de configurar-se como acidente de percurso, é fruto da intenção vigilante do autor. Comprova-o os versos de Bilac que Oswald pensou em colocar como epígrafe às *Memórias sentimentais de João Miramar*:

Não és bom, nem és mau; és triste e humano[...]

E, no perpétuo ideal que te devora,
Reside juntamente no teu peito
Um demônio que ruge e um deus que chora (BOAVENTURA,
1995, p. 9).

Assim, por pouco não quis o destino que os “dois Oswalds” adotassem como epígrafe esses versos, cujo título, aliás, é... *Dualismo*.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, F. R. S. De jangadas e transatlânticos: com quantos paus se reforma o romance. *Revista de Letras*. Publicação do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Unesp. São Paulo, v. 30, 1990. p. 25-31.
- ANDRADE, O. A sátira na literatura brasileira. *Boletim bibliográfico*; publicação da Biblioteca Municipal de São Paulo, v. 2, abr./jun., p. 39-52, 1945.
- _____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 13ª ed. São Paulo: Globo, 2001.

- _____. Meu testamento. In: CAVALHEIRO, Edgard. *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1944. p. 193-198.
- _____. *O perfeito cozinheiro das almas desse mundo*. São Paulo: Globo, 1992.
- _____. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- BOAVENTURA, M. E. O Projeto Pau Brasil: nacionalismo e inventividade. *Remate de Males*, n. 6. Revista do Departamento de Teoria Literária. Campinas, Unicamp, jun. 1986. p.45-52.
- _____. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Ex Libris, 1995.
- BRITO, M. S. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo. In: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992. p. 7-12.
- CAMPOS, H. Estilística Miramarina. In: ANDRADE, Oswald de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 97-107.
- _____. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 13. ed. São Paulo: Globo, 2001. p. 5-33.
- _____. Réquiem para Miss Cíclone: musa dialógica da pré-história textual oswaldiana. In: ANDRADE, O. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992. p. 13-23.
- CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: _____. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 57-87.
- _____. Estouro e libertação. In: _____. *Vários escritos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 33-50.
- _____. Os dois Oswalds. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 35-42.
- _____. Prefácio inútil. In: ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 15-18.

CHALMERS, V. M. A crônica humorística de *O Pirralho*. *Revista de Letras*. Publicação do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Unesp. São Paulo, v. 30, 1990. p. 33-42.

FONSECA, M. A. *Oswald de Andrade, 1890-1954: biografia*. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

HOLANDA, S. B.; MORAES NETO, P. *Oswald de Andrade: memórias sentimentais de João Miramar*, São Paulo: [s.], 1924. In: _____ . *O Espírito e a letra: estudos de crítica literária 1920-1947*. v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 210-213.

JACKSON, K. D. 50 anos de Serafim: a recepção crítica do romance. *Revista do Departamento de Teoria Literária, Remate de Males*, n. 6. Campinas: Unicamp, jun. 1986. p.27-35.

LIMA, L. C. Oswald, Poeta. In: _____ . *Pensando nos trópicos: dispersa demanda 2*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 188-220.

SCHWARTZ, J. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SCHWARZ, R. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: _____ . *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-28.

A CRISE DE SENTIDO E A GLOBALIZAÇÃO CONTRA-HEGEMÔNICA NA LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA

Giselle Rodrigues RIBEIRO
(Universidade de São Paulo)

RESUMO: Cada vez mais se evidencia uma grande crise de sentido no mundo predominantemente capitalizado em que vivemos. Não obstante, podemos já perceber uma reação a este respeito. Trata-se do fenômeno da globalização contra-hegemônica, conforme este conceito é delineado por Boaventura de Sousa Santos em *A globalização e as Ciências Sociais*. Neste texto, objetivamos, então, pontuar como esta tendência apresenta-se já idealizada e presente na tessitura literária em língua portuguesa. Para tanto, consideramos duas obras de amplitude bem distintas, são elas *Ensaio sobre a cegueira*, do português José Saramago, e *Mistida*, de Abdulai Sila, escritor da Guiné-Bissau, livro este de que examinamos o primeiro capítulo, embora muitas das considerações a se realizar estejam relacionadas a toda a composição. Além disso, é necessário pensar que antes de adentrarmos a abordagem da própria ação de resistência que configura a globalização contra-hegemônica é preciso por em evidência contra o quê determinados grupos se insurgem. Este é, portanto, o procedimento que seguimos nesta exposição.

PALAVRAS-CHAVES: Globalização contra-hegemônica; literaturas de língua portuguesa; resistência; literatura da Guiné-Bissau

ABSTRACT: The capitalized world in which we live nowadays reveals, every now and then, a crisis of meaning. However, we can already watch a reaction to this fact. We mean the counter-hegemonic globalization, as Boaventura Santos describes this concept in *A globalização e as Ciências Sociais*. Therefore, in this text, we aim to show how this tendency is already perceived in literary texts written in Portuguese. In order to follow this purpose, we consider two books of different amplitude. They are: *Ensaio sobre a cegueira*,

written by the Portuguese José Saramago, and *Mistida*, by Abdulai Sila, a writer from Guinea-Bissau. Besides, it is important to say that before considering the resistance action that configures the counter-hegemonic globalization, it is necessary to show what the considered groups are combating. Then, this is the sequence in which we develop our ideas in this text.

KEYWORDS: Counter-hegemonic globalization; Literatures written in Portuguese; resistance; Guinea-Bissau literature

Tratar da literatura escrita em língua portuguesa requer sempre cuidado, visto o pequeno destaque que este idioma efetivamente alcançou em escala mundial, embora não nos devemos esquecer, o português seja a 6ª língua mais falada no mundo, contando, também, com um dos “maiores potenciais de crescimento como língua de comunicação internacional na África Austral e na América do Sul”, segundo dados da Associação Brasileira de Educação e Cultura estabelecida na Suíça (ABEC)¹.

A dificuldade parece maior quando se percebe que este idioma não é verdadeiramente utilizado pela maior parte da população que compõe o grupo dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), por exemplo, a qual, na maioria das vezes, prefere conduzir suas experiências em uma língua autóctone, muitas vezes de caráter étnico.

E se nos deixarmos contaminar com os dados pessimistas segundos os quais, por exemplo, no Brasil, as crianças não gostam de ler, os jovens não querem ler, os adultos não tem tempo para ler, e existem muitos analfabetos, entraremos na crise existencial de

¹ Dados sobre o posicionamento da língua portuguesa no mundo podem ser encontrados no site <www.observatoriopl.com>. As informações utilizadas neste texto, por outro lado, estão disponíveis no site da ABEC, a saber: <http://www.abec.ch/Portugues/subsidios-educadores/artigos/categorias/artigos-familia/Portugues_e_a_sexta_lingua_materna_mais_falada_no_mundo.pdf>.

perguntar o que move um escritor de língua portuguesa, qual é o alcance potencial desta literatura que até agora conta com poucos escritores com reconhecimento global, e talvez simplesmente, por que considerá-la afinal?

Bem, gosto é gosto é o que poderíamos dizer. E se este velho adágio não contentar o nobre leitor, chamamos alguém de peso para ajudar. Para Saramago(1996)², escrever “é ir descobrindo que tínhamos na cabeça mais coisas do que havíamos suposto antes.”. Perguntaríamos nós, então, se há coisa melhor do que esvaziar a cabeça acompanhado por nossa velha língua-mãe, mas estas digressões estariam indo longe demais.

Não é nosso propósito mergulhar o leitor sequer na perturbação que representa, para alguns, uma crise existencial de caráter literário-lingüístico, caso não se persuada com as palavras do venerável escritor. Queremos, em suma, apenas considerar, de forma breve, determinado efeito da crise de sentido que acreditamos se evidencia, muitas vezes, no mundo altamente globalizado e predominantemente capitalista em que vivemos. Referimo-nos à globalização contra-hegemônica conforme o conceito é delineado por Boaventura de Sousa Santos (2002) em *A globalização e as Ciências Sociais*, e, especificamente, ao modo como literariamente esta já se faz idealizada e presente na tessitura literária em língua portuguesa.

Para alcançar este objetivo, consideramos duas obras de amplitude bem distintas, são elas *Ensaio sobre a cegueira*, do português José Saramago (1996), e *Mistida*, de Abdulai Sila, escritor da Guiné-Bissau, livro este de que examinamos o primeiro capítulo, embora muitas das considerações a se realizar estejam relacionadas a toda a composição. Além disso, é necessário pensar que antes de adentrarmos a abordagem da própria ação de resistência que

² O autor assim se expressou em entrevista intitulada *Idéias claras, escrita clara*, oferecida à edição 166 da revista Nova Escola, em outubro de 2003, O texto está disponível no site: http://revistaescola.abril.com.br/edicoes/0166/aberto/mt_181240.shtml.

configura a globalização contra-hegemônica é preciso por em evidência contra o quê determinados grupos se insurgem. Este será, portanto, o procedimento que seguiremos nesta exposição.

Inicialmente, cabe dizer que estas obras assemelham-se na medida em que foram elaboradas em um momento em que o entendimento da idéia de “sociedade” enquanto um sistema fechado torna-se inválido. Com efeito, Featherstone parece estar certo quando aponta as sociedades como organismos problemáticos que “trazem formas destrutivas de vida social, [e que] não podem mais ser concebidas quase exclusivamente apenas como o Estado-nação bem delimitado.” (Featherstone, 1990, p.2, *apud* SANTOS, 2002, p.26).

Marca-nos, irrefutavelmente, de acordo com Santos (2002, p.27),

A globalização, [que] longe de ser consensual, é, como veremos, um vasto e intenso campo de conflitos entre grupos sociais, Estados e interesses hegemônicos, por um lado, e grupos sociais, Estados e interesses subalternos, por outro [...]”.

Este é um fenômeno que, embora costume ser reduzido a suas dimensões econômicas, interessa-nos, neste momento, pelo que afeta nossa esfera social, à qual devemos atentar, da mesma forma que a suas dimensões cultural e política (*idem*).

De fato, é no social que percebemos a manifestação maior ou menor de uma crise de sentido que se manifesta, por exemplo, em uma intensa volatilidade e similar volubilidade dos valores que, espera-se, exista entre as pessoas. Esta idéia foi representada, nos dois livros que mencionamos, através da simbolização que os autores conferiram à capacidade de ver e à ausência dessa capacidade, o que resultou no manejo diversamente semelhante das noções de cegueira e alienação, visão e lucidez.

No livro de Saramago, temos um conflito determinado não apenas pelo surgimento de uma desconhecida cegueira branca de alto poder de contaminação. O que nos chama a atenção é o modo

como o poder público lida com situação. O médico é seriamente ignorado quando tenta alertar o Ministério da Saúde sobre a epidemia. A seguir, assustado com a expansão da doença e preferindo comodamente acreditar que o problema afetará apenas uma minoria, que pode ser simplesmente tirada de vista, o governo optar por isolar todos os contaminados e os assim suspeitos em um mesmo espaço, um manicômio.

Isto nos lembra Santos (2002, p.30) dizendo que, em um mundo globalizado, “[...] deve-se reduzir o peso das políticas sociais no orçamento do Estado, reduzindo o montante das transferências sociais, eliminando a sua universalidade [...]”. Esta é a atitude do governo, que, ao ignorar o alerta do médico, pode ser referido, com toda a segurança, da forma como o faz o narrador: *É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade* (SARAMAGO, 1996, p.40). (grifo nosso).

Este posicionamento nos remete, ainda, à clara dificuldade presente nas mais diversas sociedades quando se trata de lidar adequadamente com suas minorias. A este respeito, devemos perceber que a própria escolha de um manicômio para servir de abrigo aos contaminados não deve ser entendida como algo fortuito: para isso basta atentarmos ao respeito e ao tratamento que se dispensam aos loucos socialmente, tornados, em sua maioria, verdadeiros párias.

Neste contexto, nos parece adequado o que Hannerz levanta a respeito do cosmopolitismo. Para o autor, ele

Inclui uma postura favorável à coexistência de culturas distintas na experiência individual... uma orientação, uma vontade de interagir com o Outro... uma postura estética e intelectual de abertura face a experiências culturais divergentes (1990, p.239 *apud* SANTOS, 2002, p.49).

Desta forma, antes de seguir com este texto, deixamos para reflexão a seguinte questão: diante deste conceito, deixando de lado talvez para alguns o que pode parecer uma simples ficção, o que

vem à tona quando pensamos a respeito do modo como a nossa própria sociedade lida com as diferenças e divergências? Quão próxima está de se tornar um espaço cosmopolita?

Prosseguindo, não podemos esquecer, em segundo lugar, do papel que apresentam, também, os cegos malvados da camarata mais recente dentre as que se estabelecem no manicômio da história de Saramago. Estes são os responsáveis pelo episódio inominável, conforme aludido no texto.

Os cegos malvados compõem um grupo de pessoas que resolvem tirar proveito da situação. Este proveito vem da violência possibilitada pela arma de fogo que possuem e pela vantagem que têm ao contarem com o apoio de um indivíduo que foi sempre cego e que, por isso, ali vive com menores dificuldades, sendo capaz, por exemplo, de ler e escrever em braile. Esta habilidade é muito relevante quando da primeira investida do grupo: exigir todos os objetos de valor financeiro que os demais cegos tivessem consigo em troca da oferta de um pouco de comida. É o cego natural que realiza a contabilidade de tudo o que foi conseguido.

Em um segundo momento, a ganância do grupo e a degradação de todos atingem o ápice com a exigência dos malvados de que as mulheres cedam a seus desejos de violência sexual. A fome de homens e mulheres fala mais alto que a dignidade que poderiam conservar e elas acabam se entregando a um complexo de agressão física, psicológica e de morte. Diz a mulher do médico, depois disso: *já não somos as mesmas mulheres que daqui saímos [...] o inominável existe, é esse o seu nome, nada mais.* (SARAMAGO, 1996, p.40).

Contudo, toda a privação causada aos cegos pelo abandono a que lhes relegou o poder público e pelas ruindades perpetradas pelos cegos malvados serve de fermento para uma paralela, pequena e fundamental ação de resistência. Esta é pequena no sentido de ser levada a cabo por apenas duas mulheres, as quais precisam lidar com seus medos, com o esfacelamento dos valores morais e com a crise identitária –

[...] tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembramos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse. (SARAMAGO, 1996, p.40)

é o que pensa a mulher do médico – para se tornarem capazes de tomar atitudes grandiosas que somente em um mundo organizado, civilizado e moralmente estruturado poderiam ser condenáveis.

Depois de ocorrida muita humilhação e depravação, a mulher do médico consegue matar o chefe dos malvados. Isto é algo que podemos ver como o primeiro coroamento de todo um percurso em que usa de sua visão para tentar fazer com que os companheiros vivam menos como plenos animais, e tenham mais decência. Sua lucidez pode já, neste ponto, ser vista em contraponto à intensa alienação feita de cegueira sob que vivem pares, os quais, muitas vezes, conseguem mesmo serem tolerantes à opressão.

Em uma atitude que conflui com a da mulher do médico surge a mulher do isqueiro. Com muita audácia, ela põe fogo na camarata dos malvados, perdendo a vida, mas trazendo aos companheiros, ao mesmo tempo, a possibilidade de abandonarem um manicômio em chamas e de trilhar, com liberdade, caminhos novos pela cidade.

Na nova fase, volta a ser fundamental o papel de guia que a mulher do médico desempenha em um grupo que forma com o marido, o garoto estrábico, o velho de venda preta, a mocinha de óculos escuros e o primeiro cego com sua esposa. Ao incentivar a coragem e a solidariedade e, ainda, ao lutar pela união do grupo, esta mulher promove uma convivência em que valores afetivos e éticos podem já começar a se restabelecer na medida em que cada um dos cegos, pouco a pouco, passa a recuperar traços da então perdida humanidade.

Tendo em conta o modo como Saramago conseguiu objetivamente representar o esvaziamento moral contemporâneo com a metáfora de uma cegueira-alienação, que articula o comportamento dos cegos-indivíduos sociais neste romance, atentando, inclusive, a uma resistência que surge de um lúcido protagonismo feminino, devemos concordar com Silva (1989), para quem

[...] este não é tão-somente um romance cujo assunto é a cegueira, mas também um ensaio entendido como experiência, experimentação que revele a possibilidade de enxergar para além das aparências, para além dos seus próprios limites convencionais.

Passamos, assim, à consideração do primeiro capítulo do livro *Mistida*, que chama a atenção, desde início, pelo enigmático título que em parte alguma do texto é explicado. Trata-se de uma expressão que pode ter vários significados.

Na língua crioula da Guiné –Bissau, o verbo *misti* significa querer, preferir, desejar... e deriva da expressão latina *ministerii (est)* que sobrevive no português como “é mister” (AUGEL, 2007, p.315),. Conforme Ferreira (1999, *apud* AUGEL, 2007, p.315), *mistida* se refere a uma incumbência, a um propósito, a uma meta, sendo que *safar uma mistida* corresponde a tratar e resolver os próprios assuntos, satisfazer uma necessidade ou um desejo (SCANTAMBURLO, 2002 *apud* idem).

Abdulai Sila (1997), o autor do livro, tem sua própria versão do sentido. Para ele (1999 *apud* HAMILTON, 1999, p.20, citado por AUGEL, 2007, p.315),

“Mistida” significa amor, desejo, ambição, afazer, etc. No entanto, deve-se salientar que, ultimamente, este termo tem adquirido outros significados, que não tem nada a ver com sua origem etimológica, nomeadamente negócio, compromisso, etc. De fato, o seu significado só pode ser determinado no contexto de uma frase específica, tanto são seus possíveis significados e/ou sentidos. Deste modo, *safar uma mistida* (esta é a expressão que se usa) pode significar tanto ir

beber um copo de vinho de caju, como concretizar um negócio, participar numa reunião do partido ou ainda fazer amor com uma amante.

Superando a tentativa de deciframento do título em questão, faz-se necessário considerar o contexto de produção do romance. Temos uma história criada no pós-independência, momento que antes de consubstanciar o sonho de uma nação fundada no progresso e em emancipações reais – de ordem econômica, social e política... – converteu-se em um pesadelo caótico na medida em que a legalidade se mostra enfraquecida pelos abusos crescentes dos governos instituídos. (cfe. AUGEL, 2007, p.314-5). É um contexto que evidencia que “[...] enquanto feixes de relações sociais, as globalizações envolvem conflitos e, por isso, vencedores e vencidos.” (SANTOS, 2002, p.56).

Considerar a estrutura deste livro, por sua vez, leva-nos ao encontro de 10 capítulos com diferentes histórias que se ligam de algum modo no final. Esta variedade faz com que não se verifique uma centralização em torno de certas personagens, nem de um herói. Ao contrário, para Augel (1998, p. 347), “[A] diversidade intencionada pelo autor corresponde à diversidade e à complexidade, mas também ao desmantelamento das estruturas sociais e políticas da Guiné-Bissau”. Neste caso, como em *Mayombe*, de Pepetela: “o multifoco narracional reflete as contradições internas do país [...] a pluridiscursividade ressalta as dissonâncias por sob a unidade pretendida pelos ideais pregados pela Revolução” (SECCO, 2003, p.38 *apud* AUGEL, 2007, p. 316).

Mistida apresenta-se, além disso, como um livro que traz um propósito. Ao surgir como um registro das diferentes perdas causadas por conta de um roubo extraordinário, “o roubo da memória, sem a qual a História não é possível” (AUGEL, 1998, p.348), evidenciando situações como a perda da vontade de ver, a perda do dom da palavra, a ausência de sentimentos, por exemplo, o autor elabora, como seqüelas deste crime, os sinais da decadência e da deterioração social que enxerga na sociedade.

Por essa razão, Teresa Montenegro (1997, p.11), ao prefaciara primeira edição do livro, afirma que

Mistida é uma ficção que reflecte, por um lado e sobretudo, a flagrante crise de sentido que percorre globalmente o mundo em que vivemos e, por outro, e de maneira acertadamente caleidoscópica, a multiplicidade de estratégias individuais postas em jogo na procura de saídas e de novos sentidos que permitam sobreviver à desestruturação.

De fato, ao longo do livro, vamos percebendo que cada capítulo gira em torno de uma personagem que tem, ou de personagens que compartilham, uma mistida a safar. Mistidas que, embora em suas particularidades não se esclareçam, revelam um ideário coletivo e de transformação social.

Cumprir dizer que é esta configuração, em que variados anti-heróis vêm à tona, em situações muitas vezes irrealistas, representando, claramente, a desestruturação por que passa o país, mas que, ao mesmo tempo, procuram meios e estratégias que lhes permitam escapar à aniquilação, causada pela desesperança, que nos conduz de forma mais explícita aos conceitos de localização e de globalização contra-hegemônica que encontramos em Santos (2002).

O autor entende a localização como o

o conjunto de iniciativas que visam criar ou manter espaços de sociabilidade de pequena escala, comunitários, assentes em relações face-a-face orientados para a auto-sustentabilidade e regidos por lógicas cooperativas e participativas. (SANTOS, 2002, p.72).

A globalização contra-hegemônica, por sua vez,

é internamente muito fragmentada na medida em que assume predominantemente a forma de iniciativas locais de resistência à globalização hegemônica. Tais iniciativas estão enraizadas no espírito

do lugar, na especificidade dos contextos, dos atores e dos horizontes de vida localmente constituídos[...] (SANTOS, 2002, p.75).

Procedendo, assim, ao exame do capítulo “*Madjudho*” do romance *Mistida*, para realização do devido paralelo com o *Ensaio sobre a cegueira*, encontramos uma história que se passa entre duas personagens, o Comandante e o garoto Madjudho/Matchudho em um posto militar abandonado.

A situação é a seguinte: vive-se já um momento de recém independência. O Comandante foi responsável pela libertação de um posto de controle concomitantemente ao fim das lutas de libertação, mas parece não ter consciência do término do conflito colonial, tendo feito do aludido posto uma moradia, cuja porta é um Volvo abandonado e em que garante permanecer “[A]té o dia em que definitivamente regressarem o orgulho e a dignidade a nossa terra” (SILA, 1997, p.20). (grifo nosso).

O então guerreiro divide sua moradia com Madhudho, criança que salvou no definitivo combate, onde um tumulto causado em uma comunidade por um avião que despejava *napalm* foi abatido pelo Comandante. Este, em um só lance, salvou a vida da criança e recolheu um prêmio a que deu o nome de Grande Medalha. Esta é, na verdade, uma bússola encontrada junto ao banco do piloto derrotado, objeto de profunda estimação para seu conquistador.

O elemento que nos chama atenção nesta história é o modo como a cegueira surge não mais como uma representação da desmoralização e falta de princípios humanos. Aqui ela é estratégia de negação de um mundo caótico, igualmente desvalorizado e sem princípios, mas é uma arma assumida, um escudo temporário contra a falta de vergonha e de escrúpulo das pessoas.

Tudo isto é simbolizado pela atitude que toma o Comandante no transcorrer da narrativa. Este resolve aderir à “Operação Imunidade Total”. Graças a essa decisão, decide *manter os olhos fechados durante todo o dia, da manhã à noite, enquanto houvesse um só raio de sol que tornasse algum objecto deste mundo visível* (SILA, 1997, p.21). (grifo nosso). Isto irrita o garoto, mas faz parte da estratégia

do adulto para não mais ver a hipocrisia e a maldade que parecem preencher a realidade.

Nesta lógica, os dois personagens muitas vezes vão discutir sobre a existência, realizando uma espécie de revisão de valores decorrentes da vivência da guerra. O Comandante se nega a se auto-atribuir uma idade em retorno à indagação que lhe faz o garoto. Conversam:

- *Quero saber a tua idade.*
 - *Não tenho idade, acabou...*
 - *Não é possível. A idade só acaba quando acaba a vida, não é?*
 - *Eu já não tenho vida.*
 - *Mas estás vivo.*
 - *Chamas a isto vida?*
 - *O que é então?*
 - *Eu já gastei a minha vida inteirinha. Já não há mais nada.*
 - *Se abrires os olhos vais ver que há.*
 - *Eu? Abrir os olhos? Para quê?*
 - *Abra só...*
 - *Há cinismo a mais, não quero ver.*
 - (...)
- (SILA, 1997, p.25, grifos nossos)

Adiante, o Comandante faz uma afirmação que serve para complementar uma reflexão da rapariga dos óculos escuros - *O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos...*” (SARAMAGO, 1996, p.131). Sua constatação, a de alguém que adotou um cegueira visionária, é a seguinte:

- *Se não és capaz de distinguir as coisas mais elementares não vale a pena fingir ter os olhos abertos. [...] (SILA, 1997, p.25 e 32)*

Nesta toada, o *turning point* da história não demora a se anunciar. De princípio, o Comandante pede a Madjudho que olhe bem para o sol para poder verificar a sua cor. O garoto é incapaz,

alegando que o astro apresenta *Aquela [cor] habitual, Comandante.*, ao que este retruca, indagando se o jovem não consegue ver que o *sol está quase a cair, [E] para sempre!*, e se não consegue distinguir qual será o *outro sol, aquele que brilhará para nós. Para todos nós [...]* (SILA, 1997, 32-3).

A seguir, o Comandante pede ao rapaz que saia para descobrir *o aroma do vento que está a soprar.* Madjudho se mostra inepto de novo, não sente vento nenhum até que se aproxime do Comandante e, depois de sua instrução - *Vem mais para aqui... Estas a sentir agora o aroma? Respira fundo. Assim mesmo... agora vai para fora e deixa-te purificar. A ver se abres os olhos...* (SILA, 1997, p.34) – saia novamente do posto para respirar fundo.

Logo que Madjudho sente a mudança e começa a enxergar, vai se deparar com o Comandante já fardado, prestes a entrar em ação. Concretizando sua alusão ao novo sol que começaria a brilhar para o povo, o que podemos entender como um governo mais justo a substituir os anos de uma ditadura corrupta (aquilo que estaria para “cair”), o então combatente pede ao garoto que coloque sua medalha no centro da estrada.

Da ação, surge a Grande Medalha *a rolar, a rolar ao longo da estrada, aumentando progressivamente de brilho e de tamanho.* Seu ponteiro gigante se liberta, *transformando-se num gigantesco fiel de balança.* O jovem corre para junto do Comandante, a fim de constatar se é chegado o tempo de retorno da justiça. De fato, *a medalha se transformava numa enorme bola luminosa, a subir vertiginosamente para o céu. Difundia uma claridade jamais vista sobre a terra.* O momento havia chegado: [O] jovem olhou para o Comandante e viu que tinha os olhos abertos. Definitivamente abertos. A hora de safar uma grande mistida se apresentava e tinha que ser antes do amanhecer (SILA, 1997, p.36-7).

O percurso do Comandante e de Madjudho foi delineado por acreditarmos que seja importante para o leitor verificar o modo como duas trajetórias desiguais podem se complementares, influenciando-se uma à outra positivamente.

No que se refere ao Comandante, cabe perceber que sua cegueira premeditada, na verdade falsa, é algo que poderia sugerir aos menos sensíveis uma atitude omissa. Porém, acreditamos que a fábula criada para o capítulo é suficientemente clara para nos conduzir a um sentido oposto: o de que enxergar, em seu procedimento, é uma estratégia de ação, uma manobra que esconde, atrás de uma passividade aparente, um posicionamento consciente que reserva o ingrediente da mudança.

Seu entendimento, não obstante, não pode ser completo sem a devida interpretação da personagem Madjudho. O garoto é aquele que evidencia como a falta de visão e de clareza pode ser denunciada justamente através do mau uso da capacidade de enxergar, ou, como é o caso, do ver sem nada perceber.

Mas é Madjudho quem faz companhia ao Comandante, cujo protesto só ganha sentido porque representa um modo de agir cauteloso, adequado às circunstâncias que se delineiam, o que é, portanto, um rico ensinamento para um jovem aprendiz.

Soma-se aqui o que podemos apreender do interessante dado levantado por Augel. Segundo a autora, os nomes atribuídos ao rapaz são termos da língua fula, uma das línguas locais da Guiné-Bissau. *Madjudho* é uma expressão que significa perdido, pessoa desorientada. *Matchudho*, por sua vez, emprega-se com a acepção de “escravo, empregado, criado” (AUGEL, 1998, p.350).

Com esta informação, torna-se compreensível porque o primeiro nome é aquele evocado “quando algo de bom iria acontecer” (SILA, 1997, p.31). De fato, melhor é ser o deslocado, sem pleno entendimento cuja possibilidade de compreensão e/ou localização está já vista no horizonte a ser alguém privado da humanidade, às vezes, da própria expectativa de auto-governo.

Pois bem, a história nos confirma isso quando, no fim, é efetivamente Madjudho aquele que, uma vez bem instruído, tem o direito da ação. É o garoto quem coloca a Grande Medalha na estrada (da própria vida, do país...), permitindo, então, o imediato desenho de um futuro melhor, construído sobre a coragem e o ponderamento,

oferecido a um povo há muito tempo escravizado pela ganância do totalitarismo constituído no partido único que arrasa a integridade da nação.

Desta forma, acreditamos que é lícito pensar que tanto o status de Madjudho como o de Matchudho possam fazer uma referência ao modo como viviam os cidadãos da Guiné-Bissau na época em que o livro foi publicado, conforme a visão de um escritor que parecia, em suma, expressar o desejo de libertação do povo guineense.

Mas, transcendendo o limite posto a esta questão, talvez seja mais adequado pararmos para avaliar quantos de nós temos conseguido já nos portar como o Comandante, corajosa e visionariamente, tecendo planos para um futuro particular, ao mesmo tempo em que fazemos alianças com Comandantes outros, também com Madjudhos, tendo em vista um futuro bom e compartilhado.

Por outro lado, é permitido indagar, ainda, até que ponto muitos de nós não temos agido como os cegos malvados, perpetuando espaço a fora vasta porção de maldade e hipocrisia, querendo ao mesmo tempo viver em um mundo melhor para o qual nada ou pouco contribuimos, deixando-nos absorver por uma crise de sentido a pretexto globalizada, sem contrapô-la com o poder da resistência, sem desembolsar uma bússola norteadora que possa tirar a todos da cegueira branca, uma alienação tão profunda muito bem figurativizada por Saramago.

REFERÊNCIAS:

- AUGEL, M. P. *O desafio do escombros: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. 422p.
- _____. *A nova literatura da Guiné-Bissau*. República da Guiné-Bissau, INEP, 1998. 466p.

MONTENEGRO, T. Prefácio. In: SILVA, A. *Mistida*. Guiné-Bissau (Bissau): Ku si mon Editora e Abdulai Sila, 1997, p.9-12.

SANTOS, B. de S. Os processos da globalização. In: _____ (org). *A globalização e as Ciências Sociais*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002, p.25-104, 571p.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. 310p.

SILVA, A. *Mistida*. Guiné-Bissau (Bissau): Ku si mon Editora e Abdulai Sila, 1997, 214p.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago: Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989, 278p.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO NA REVISTA MOARA

A Revista MOARA aceita artigos originais para publicação que devem ser encaminhados ao editor responsável pelo número a ser organizado. Os textos serão submetidos ao Conselho Editorial da revista, que se reserva o direito de sugerir ao autor modificações de forma e/ou de conteúdo. Seguem abaixo as normas para publicação.

1. Redigir o texto em português, inglês, francês ou espanhol.
2. Utilizar margens de 3 cm. à esquerda, 2 cm. à direita, 3 cm. na margem superior e 2 cm. na margem inferior em formato de papel A4.
3. O texto digitado deve ter entre 4 mil e 8 mil palavras, incluindo os anexos.
4. Digitar o texto em Word for Windows (edição 6.0 ou superior), fonte Garamond, corpo 12, espaçamento simples entre linhas e parágrafos, em modo justificado.
5. Entre partes do texto e entre texto e exemplos, citações, tabelas, ilustrações etc, utilizar espaço duplo. Para fazer isso, basta redigi-los na segunda linha após o parágrafo anterior.
6. Para citações com mais de três linhas, adentrar o texto em 2 cm. e utilizar fonte Garamond, corpo 10.
7. Para citações com menos de três linhas, usar aspas no próprio corpo do texto.
8. Para notas de rodapé, usar fonte Garamond, corpo 10.

9. Utilizar paragrafação automática.
10. Apresentar o texto na seguinte seqüência: título do artigo, nome(s) do(s) autor(es), resumo na língua do artigo e em alemão, francês, espanhol ou inglês, palavras-chave em português e na outra língua do resumo apresentado, texto, referências e anexos.
11. Digitar o título do artigo centralizado na primeira linha da primeira página com fonte Garamond, tamanho 12, em formato negrito, todas as letras maiúsculas.
12. Digitar o(s) nome(s) do(s) autor(es) de forma completa na ordem direta, na segunda linha abaixo do título, com alinhamento à direita, seguido do nome completo da Instituição de filiação, entre parênteses. Letras maiúsculas devem ser utilizadas apenas para as iniciais e para o sobrenome principal.
13. Os resumos devem ser antecidos pela expressão RESUMO em maiúsculas, seguida de dois pontos, na terceira linha abaixo do nome do autor e sem adentramento. O texto dos resumos segue na mesma linha e deve ficar entre 100 e 150 palavras. Digitá-lo em fonte Garamond, corpo 11.
14. As palavras-chave devem ser antecidas pela expressão PALAVRAS-CHAVE em maiúsculas, seguida de dois pontos, na segunda linha abaixo do resumo e duas linhas acima do início do texto. Utilizar entre três e cinco palavras-chave com fonte Garamond, tamanho 11, separadas por ponto e vírgula.
15. Digitar os títulos de seções com fonte Garamond, tamanho 12, em negrito. O título da introdução deve ser redigido na terceira linha após as palavras-chave. Os demais títulos, duas linhas após o último parágrafo da seção anterior (pular linha). Os títulos de seções são numerados com algarismos arábicos sem pontos (por exemplo, 1 Introdução, 2 Fundamentação teórica). Apenas a primeira letra de cada subtítulo deve ser grafada com caracteres maiúsculos, exceto nomes próprios.
16. Digitar a primeira linha de cada parágrafo de texto com adentramento.
17. As citações no texto devem ser indicadas pelo sistema autor data. Ex.: Para citar, resumir ou parafrasear um trecho da página 36 de um texto de 2005 de Pedro da Silva, a citação completa deve ser (SILVA, 2005, p. 36). Quando o sobrenome vier fora dos parênteses deve-se utilizar apenas a primeira letra em maiúscula.
18. Citações no meio do texto sempre devem vir entre aspas e nunca em itálico. *Use itálico para indicar ênfase ou grafar termos estrangeiros.*
19. Exemplos de corpora analisados devem vir no padrão de citação.
20. Caso seja necessária transcrição fonética, o autor deve enviar a fonte utilizada juntamente com seu artigo, a fim de que a mesma possa ser instalada para editoração do artigo.
21. Notas devem ser digitadas em rodapé em seqüência numérica. Se houver nota no título, marcar com asterisco (*). Não se deve usar nota para citar referência
22. Tabelas, quadros, gráficos, fotografias, ilustrações, desenhos etc. devem ser entregues prontos para a editoração eletrônica. As tabelas devem seguir os padrões estabelecidos pelo IBGE (1993). Não se admitem ilustrações xerocopiadas. Elas deverão ser devidamente escaneadas e inseridas no texto. Os títulos devem ser digitados com fonte Garamond, tamanho 12, em formato normal, centralizado. Tabelas, quadros, gráficos, fotografias, ilustrações, desenhos etc. devem ser identificados por legendas.

23. Os anexos devem ser entregues prontos para a editoração eletrônica. Para anexos que se constituem de textos já publicados, o autor deve incluir referência bibliográfica completa.
24. As referências devem ser antecedidas da expressão **Referências**, em negrito. A primeira referência deve ser redigida na segunda linha abaixo dessa expressão. As referências devem seguir a NBR 6023 da ABNT: os autores devem ser citados em ordem alfabética, sem numeração, sem espaço entre as referências e sem adentramento; o principal sobrenome do autor em maiúsculas, seguido de vírgula e iniciais do demais nomes do autor. Se houver outros autores devem ser separados uns dos outros por ponto e vírgula; título de livro, de revista e de anais, em itálico; título de artigo: letra normal, como a do texto; se houver mais de uma obra do mesmo autor, seu nome deve ser substituído por um traço de cinco toques; mais de uma obra do mesmo autor no mesmo ano, use uma letra (a, b, ...) após a data. Ordene referências de mesmo autor em ordem decrescente. Exemplos:

FERREIRA, M. *Morfossintaxe da Língua Parkatêjê*. Munique: Lincom-Europa, 2005.

FURTADO, M. T. A visão da Amazônia em Euclides da Cunha, Ferreira de Castro e Dalcídio Jurandir. In: JORNADA NACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS – GELNE, 20., 2004, João Pessoa, Paraíba. *Anais...*João Pessoa, 2004. p.1869-1874.

MAGNO E SILVA, W. Estratégias de Aprendizagem de Línguas Estrangeiras – Um Caminho em Direção à Autonomia. *Intercâmbio*, v. XV. São Paulo: LAEL/PUC –SP, 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/pos/lael/intercambio/pdf/silva_w.pdf>. Acesso em: 5 set. 2007.

PESSOA, F. C. As relações interpessoais nos domínios do contar e fazer contar as narrativas populares da Amazônia paraense. In: MARINHO, J. H. C.; PIRES, M. S. O.; VILLELA, A. M. N. (orgs.). *Análise do discurso: ensaios sobre a complexidade discursiva*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2007, p. 139-157.

SALES, G. M. A. Um público leitor em formação. *Moara*, Belém, v. 23, p. 23-42, jan-jun. 2006.

A desconsideração das normas especificadas acima resultará na não aceitação do artigo submetido

Última atualização em 17/09/2009.